

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

Наукові записки

Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

2' 2011

Тернопіль

ББК 85
УДК 7.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – № 2. – 2011. – 232 с.

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

Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(протокол № 2 від 27 вересня 2011 року)

Головний редактор *Олег Смоляк* – доктор мистецтвознавства, професор

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

Редакційна колегія:

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

Літературний редактор: Галина Одинцова

Комп'ютерна верстка: Марії Логош

ББК 85
УДК 7.072.2

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2011

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК. 78.27

О. В. ГРЕТЧИН

СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО І. Є. ХАНДОШКИНА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

У статті розглянуто сонати для скрипки соло Івана Хандошкіна як перші взірці української скрипкової соло-сонати. Здійснено розбір сонат g-moll, Es-Dur, D-Dur з увиразненням індивідуального стилю автора та новаторських прийомів скрипкового виконавства.

Ключові слова: соната для скрипки соло, творчість І. Хандошкіна, жанр, форма.

О. В. ГРЕТЧИН

СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО И. Е. ХАНДОШКИНА В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

В статье рассматриваются сонаты для скрипки соло Ивана Хандошкина как первые образцы украинской скрипичной соло-сонаты. Проведен разбор сонат g-moll, Es-Dur, D-Dur, учитывая индивидуальный стиль автора и новаторские приемы скрипичного исполнительства.

Ключевые слова: соната для скрипки соло, творчество И. Хандошкина, жанр, форма.

O. V. HRETCHYN

SONATAS FOR SOLO VIOLIN BY I. HANDOSHKIN IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN CULTURAL TRADITION

In the article considered sonatas of solo violin by Iwan Handoshkin as the first samples Ukrainian sonata for solo violin. Had analyzed three solo sonatas g-moll, Es-Dur, D-Dur with specifying individual style by composer and innovative techniques violin performance.

Key words: sonata for solo violin, creativity by I. Handoshkin, genre, form.

Становлення жанру сонати для скрипки соло в добу бароко відбувалось у контексті тісної взаємодії камерного та церковного його різновидів як первинних типів сонатності, що лежали в основі пануючої тоді тріо-сонати з опорою на багатство різноманітних жанрових типів епохи. Досконалим взірцем жанру по праву вважається цикл сонат і партит для скрипки соло Й.-С. Баха, який заклав фундаментальні основи поліфонізації скрипкового виконавства. У наступні періоди класицизму та романтизму – з новим гомофонно-гармонічним мисленням та стильовими закономірностями – жанр сольної скрипкової сонати отримав доволі незначне застосування.

На межі XVIII–XIX століть видатний скрипаль-віртуоз і композитор Іван Хандошкін (1747-1804) розпочав роботу у жанрі сонати для скрипки соло. Питання національної приналежності І. Хандошкіна належить до полемічних сторінок музичної історії. Зазвичай композитора називають засновником російської скрипкової виконавської школи XVIII – початку XIX століть. Це питання досліджували у своїх працях Б. Асаф'єв, В. Цуккерман, І. Самойлов, Т. Попова та інші. Вони дещо выдновили загальновідомі факти з біографії Хандошкіна і відтворили культурно-мистецькі зв'язки композитора з представниками російської та української еліти. Як пише Л. Раабен, Іван Хандошкін був першим російським концертуючим скрипалем, який у 80-х роках давав відкриті концерти. Крім цього, він добре грав на гітарі і згадується в числі перших вітчизняних професійних диригентів [6, с. 29]. Як свідчать відгуки сучасників композитора про його виконавську майстерність, І. Хандошкін володів виразним, теплим звуком і віртуозною технікою. Мистецтво скрипаля не оминуло і народну музику, де він проявив себе як майстерний імпровізатор.

Згодом по статтю І. Хандошкіна зацікавились українські дослідники М. Степаненко, Л. Корній, В. Антонюк, С. Лашенко, Г. Фесечко та ін., вивчаючи матеріали про українське коріння композитора. З огляду на дослідження вищеназваних музикознавців та власні аналітичні спостереження ми зробимо спробу вписати скрипкову творчість Хандошкіна в український культурний контекст.

Творча спадщина композитора вже неодноразово ставала предметом уваги музикознавців, які намагалися визначити її формотворчі та художньо-стилістичні аспекти. Однак детальний розгляд трьох сонат для скрипки соло Івана Хандошкіна здійснюється вперше. Це і є метою нашого дослідження.

У музикознавчій літературі є чимало статей і праць, присвячених постаті І. Хандошкіна. Методологічною основою статті послужили наукові розвідки Горенко Л. [1], Дмитрієва А. [2], Друскіна М. [3], Козаренка О. [4], Корній Л. [5], Раабена Л. [6], Ямпольського І. [7].

Скрипкові сонати Івана Хандошкіна посіли важливе місце в розвитку національного стилю сольо-інструментального письма поряд з клавірними сонатами Дмитра Бортнянського. Музикознавець І. Ямпольський увиразнює деякі особливості творчості цих видатних композиторів XVIII століття. Так, на відміну від камерно-інструментальних творів Д. Бортнянського, стиль якого тяжіє до вишуканої камерності, орієнтованої на тісне придворно-аристократичне музикування, скрипкові твори Хандошкіна представляють яскравий концертний стиль. Звідси свобода його виконавської манери, імпровізаційність, блискуча «концертність» і використання народно-пісенних інтонацій» [7, с. 104].

Центральне місце у творчій спадщині Івана Хандошкіна займають твори для скрипки соло – три сонати. У цих творах композитор підкреслює виразові і технічні можливості скрипки як сольоного інструмента, наповнюючи фактуру сонат акордами і подвійними нотами. Хандошкін використовує так званий прийом «самоаккомпанементу», розділяючи музичне полотно на основні і супроводжуючі голоси [3, с. 206]. Та, як зазначає Ямпольський, повнота і різноманітність звучання завдяки насиченій фактурі не перешкоджає композитору залишатися в межах гомофонного стилю (в цьому полягає основна відмінність його творів від сонат і партит Й.-С. Баха) [7, с. 105].

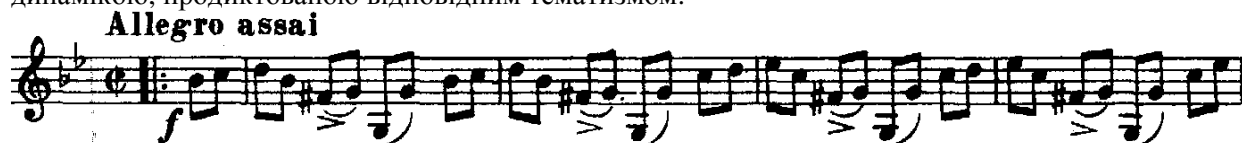
Три сонати для скрипки соло Хандошкіна – g-moll, Es-dur і D-Dur – це ще одна сходинка розвитку жанру. У цих творах підкреслено насамперед колористичні і технічні можливості інструмента. Безперечно, у своїх соло-сонатах Хандошкін продовжує традиції сольоного скрипкового виконавства епохи бароко. Кожна з сонат починається повільним імпровізаційним вступом. Наступні, другі частини, у всіх трьох сонатах відрізняються за формою і тематичним забарвленням. Так, в першій сонаті після повільного вступу звучить *allegro assai*, в другій і третій – граційний і вишуканий менует. Різноманітні за своєю структурою і фінали: у першій сонаті – це тема з варіаціями, у другій – рондо, а третю сонату завершує танцювальний фінал у характері рігодону. Структура циклу жодного разу не повторюється. Композитор не дотримується єдиної моделі циклу, а вільно поєднує частини різних циклів (барокових сонат і партити та класичних сонат і сюїти). Сонати І. Хандошкіна поєднують в собі риси двох стильових епох – бароко і класицизму. І як відзначає О. Козаренко про цей перехідний етап в

музиці, «при наявності ранньокласичної лексики трапляються і рудименти бароко» [4, с. 112]. Кожна з сонат самостійна за формою і змістом. «В них наявні ідейність, темпераментність, присмак суб'єктивності. Показна віртуозність і риторичність поступаються місцем внутрішній змістовності. Це не салонний, а концертно-камерний стиль» [7, с. 105].

Високим рівнем драматичного розвитку і глибиною змісту відзначається перша соната Хандошкіна (g-moll). Вона монументальна за формою і вражає досконалістю концертного викладу. Перша частина – величне Grave – Marcia. Maestoso. І. Ямпольський називає цю частину «однією з небагатьох зразків траурного маршу в скрипковій сонатній літературі» [7, с. 105]. Як зазначає дослідник, за характером музики, «патетичної і стриманої в своїй схвильованості», це – траурний марш-епітафія з присутніми в ній рисами декламаційності.



Після першої частини, елементи якої кореспондують до образних моделей Adagio з першої сонати Й.-С. Баха, звучить енергійне Allegro assai у розвиненій сонатній формі, де побічна партія явно нагадує «моцартівські» інтонації. Частина відзначається інтенсивною динамікою, продиктованою відповідним тематизмом:



Слід зауважити, що в першій частині початкова тема перекликається з музикою Й.-С. Баха лише за типом тематичного викладу, оскільки її інтонації яскраво демонструють собою інтонації народної пісенності. Л. Корній пише, що у першій частині простежуються мелодичні звороти, характерні для українського фольклору: на початку частини у верхньому голосі та рухом мелодики у підголоску від III до VII підвищеного ступеня з розв'язанням у I ступені [5, с. 160]. Також українські інтонації відчутні в підголоску зі збільшеною секундою між III і IV ступенями:



Фіналом сонати є тема з варіаціями, яка інтонаційно споріднена з першою частиною. Вона є не менш значущою в побудові сонати.



У кожній з шести варіацій головна тема третьої частини знаходить своє унікальне перевтілення. Варіаційний цикл має свою певну лінію розвитку, яка приводить до найбільш емоційно-насиченої фінальної шостої варіації. Варто наголосити, що перша соната І. Хандошкіна достатньо складна в технічному плані, і найбільшою мірою у третій частині з її варіаціями. Адже технічні прийоми наявні в цій частині, ставлять її в ряд з сонатами А. Кореллі, Дж. Тартіні, навіть деякою мірою кореспондують до каприсів Н. Паганіні і сонат для скрипки соло Й.-С. Баха. Це – інтервальні ходи на основі пунктирного руху в першій варіації; комбінування швидких тріолей і квартолей в поєднанні з штрихами «одна окремо-три легато-

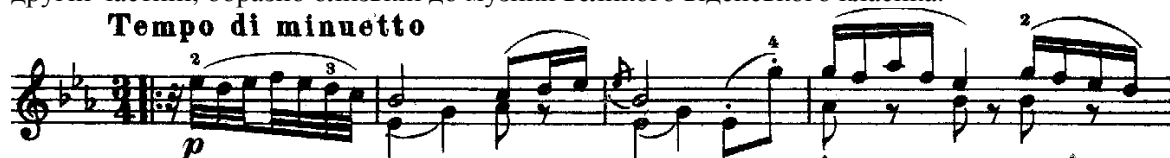
дві окремо» на секстолях, стакато вверх смичком і «дві легато – одна окремо» у тріолях на основі інтервалів у *другій* варіації; складна інтервальна фактура на основі поліфонічного викладу в *третьій* варіації; драматичний октавний низхідний, а пізніше і висхідний ходи, ніби символ заклик, які продовжуються каденційними гаммами і розробковим матеріалом у четвертій варіації; технічно незручний штрих сотіє на основі матеріалу головної теми в *п'ятій* варіації; арпеджована фактура на основі головної теми, а також теми з п'ятої варіації у *шостій* варіації, для якої, крім цього, характерні акорди в русі квартолей – на третю і сьому шістнадцяту, що складно зіграти у швидкому темпі. Крім цього, фінал виконує функцію обрамлення, оскільки скорботно-лірична тема фіналу інтонаційно ніби повертає слухача до суворого образу у вступі.

Слід також додати, і це стосується не тільки першої, а й усіх сольних сонат, що композитор неодноразово використовує так званий прийом самоаккомпанементу, який є складним для виконання на скрипці, – «дуєт для однієї скрипки».

Друга соната (Es-Dur) за настроєм протилежна першій – вона камерна, лірична. Пасторально-розповідний характер першої частини *Andante* забезпечують плавна мелодична лінія, компактні фразові відрізки і достатньо прозора інтервальна фактура. У цій частині приваблює елегантна м'якість, переважають образи споглядальності, картинності. Слід звернути увагу на те, як майстерно композитор відтіняє солюючі голоси вкрапленнями басових підголосків, як щедро наповнює музику вишуканими мелодичними прикрасами, короткими заключними каденціями. Перша частина сонати Es-Dur написана в сонатній формі:



Друга частина – вишукано-граційний менует. Можемо припустити, що ті музикознавці, які наголошували на симбіозі в творчості І. Хандошкіна барокових і класичних тенденцій [6, с. 31], мали на увазі, без сумніву, другу і третю сонати, а точніше другі частини в цих сонатах – менуети. Бо саме менуети І. Хандошкіна є яскравим підтвердженням цієї думки. Наприклад, другу сонату вважають близькою до моцартівського стилю [3, с. 207], і це справедливо завдяки другій частині, образно близькій до музики великого віденського класика:



Цікаве за задумом фінальне рондо (*Allegro*). Головний рефрен будується на основі ламаних інтервалів, які постають спочатку штрихом легато, спікато, а наприкінці другої репризи комбінованим штрихом «три легато-одна окремо» з акцентом на окремій ноті. У середньому розділі рондо звучить до-мажорна тема з елементами прихованої поліфонії, а далі з'являється тема, яка яскраво демонструє згадуваний вище прийом «самоаккомпанементу» і кореспондує до теми *Andante* з другої сонати a-moll Й.-С. Баха. Провідну роль тут виконує верхній голос короткими вісімками на одній ноті з розв'язкою вкінці, а нижній ніби обмальовує його шістнадцятими, не виходячи за межі терції.

Третя соната (D-Dur) І. Хандошкіна для скрипки соло близька за образним змістом до попередньої. Світлий, радісний колорит музики і виразний тематичний матеріал надають цій сонаті «моцартівської» вишуканості. Як і дві попередні сонати, вона складається з трьох частин. Це: *Andante maestoso*, *Minuetto grazioso*, *Allegro vivace*. У першій частині, після проведення початкової теми,



композитор майстерно використовує зручні для скрипкової техніки широкі інтервали, створивши за допомогою їх поєднання цілу лінію тематичних послідовностей з певною логікою прихованої поліфонії. Перша частина розділена репризою на два розділи, перший з яких – це вступ розповідного характеру, а другий, в основі якого різноштрихова технічна фактура, міг би слугувати корисним навчальним матеріалом на кшталт швидких частин у фантазіях Г. Телемана.

У другій частині вступає атака. Це менует пісенно-танцювального характеру. Тематична основа цієї частини опирається на матеріал головної теми першої частини, але тут вона інша за темпом і образним змістом. Виразно бачимо застосування вже згаданого прийому «самоаккомпанементу», або «дуету для однієї скрипки», де голоси музичної лінії діляться на головний і акомпануючий, злагоджено доповнюючи один одного:



Фінал сонати написаний в простій тричастинній формі. Можна сказати також про відчуття опори на мелодичну основу першої частини:



Отже, всі частини об'єднані за рахунок періодичного оновлення мелодичного фону першої частини.

Таким чином, творчість І. Хандошкіна стала важливим етапом процесу оновлення жанру сонати для скрипки соло в другій половині XVIII століття. Це відбулося в той час, коли епоха Класицизму надала лаври першості жанрам камерної сонати та симфонії, а жанр сольної скрипкової сонати – дітище цілої плеяди барокових композиторів з вершиною розвитку в творчості Й.-С. Баха – втратив популярність і на тривалий час відійшов у забуття. І. Хандошкін відновив цей жанр, розвинувши його і кристалізувавши. Його сонати, які стали зразком стильового міксу на межі двох епох, «що виник від своєрідного протікання мистецького хроносу і не допускає однозначного визначення стильової приналежності явища» (Козаренко) [4, с. 112], – це самостійні, глибокозмістовні твори концертно-віртуозного плану з новими технічними і виразовими прийомами. Крім цього, можемо припустити, опираючись на гіпотези видатних українських музикознавців, що маємо справу з першим взірцем жанру сонати для скрипки соло в українській музичній культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горенко Л. І. Іван Хандошкін: до 260-річчя від дня народження / Л. І. Горенко // Музичне мистецтво. Збірник наукових статей. Вип. 7. – Донецьк: Юго-Восток, 2007. – С. 61-71.

2. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования (теоретическое исследование на материале русской классической и советской музыки) / А. Дмитриев. – Л.: Госмузгиз, 1962. – 488 с.
3. Друскин М. С. Очерки по истории русской музыки (1790-1825) / М. С. Друскин, Ю. В. Келдыш. – Л.: Госмузгиз, 1956. – 458 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2011. – 285 с.
5. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. (Друга половина XVIII ст.) / Л. Корній. – Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид. М. П. Коць, 1998. – 388 с.
6. Раабен Л. Иван Евстафьевич Хандошкин (Исполнительство и творчество) / Л. Раабен // История русского и советского скрипичного искусства. – Л.: «Музыка», 1978. – С. 28-33.
7. Ямпольский И. И. Е. Хандошкин / И. Ямпольский // Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. Вып. 1. – М.–Л.: Госмузгиз, 1951. – С. 76-121.

УДК 78.472; 78.452

Я. Р. ГОРАК

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТА ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА САДОВСЬКОГО

У статті вперше окремо розглядаються дві взаємопов'язані ланки діяльності Володимира Садовського, у яких він особливо інтенсивно працював впродовж 1888-1901 рр. Під час навчання у Львівській духовній семінарії він був учасником студентських концертних мандрівок. Працюючи священиком, спочатку короткочасно в різних містечках Галичини, а згодом – у церкві св. Варвари у Відні організовував хори, виступав з ними як диригент. Припинивши концертні виступи, В. Садовський постійно цікавився науковими розробками з мистецтва співу і диригування, пробував себе як педагог співу. Набутий виконавський досвід приготував йому у діяльності музичного критика.

Ключові слова: Володимир Садовський, Львівська духовна семінарія, «артистичні прогульки», хор «дванадцятки», хор «шіснадцятки», церква св. Варвари у Відні, Теофіл Сембратович, Дівочий ліцей у Перемишлі, «Перемиський Боян», «Буковина», «Галичанин».

Я. Р. ГОРАК

ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ДИРИЖЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЛАДИМИРА САДОВСКОГО

В статье впервые рассматриваются две взаимосвязанные грани деятельности Владимира Садовского, в которых он особенно интенсивно работал в 1888-1901 гг. Во время учебы во Львовской духовной семинарии он участвовал в студенческих концертных странствиях. Работая священником, сначала временно в разных местах Галиции, а потом – в церкви св. Варвары в Вене организовывал хоры, выступал с ними как дирижер. Оставив концертные выступления, В. Садовский постоянно интересовался научными разработками по искусству пения и дирижирования, пробовал себя как педагог пения. Его исполнительский опыт был полезен ему как музыкальному критику.

Ключевые слова: Владимир Садовский, Львовская духовная семинария, хор «дванадцатки», хор «шестнадцатки», церковь св. Варвары в Вене, Теофил Сембратович, Девичий лицей в Перемишле, «Перемьшский Боян», «Буковина», «Галичанин».

VOLODYMYR SADOVSKYI'S VOCAL PERFORMING AND CONDUCTING ACTIVITY

In the article for the first time two interconnected branches of Volodymyr Sadovskyi's activity are regarded separately. These are the branches he was especially involved in during 1888 – 1901. While studying at the Lviv Seminary he participated in the students' concert trips. Working as a priest, at first for short periods of time in different towns of Galicia and later in St. Barbara's church in Vienna, he organized choirs and gave concerts with them as a conductor. Having stopped giving concerts, V. Sadovskyi took constant interest in scientific works on the art of singing and conducting, tried to work as a teacher of singing. The experience he gained while performing proved very useful for his work as a critic of music.

Key words: *Volodymyr Sadovskyi, Lviv Seminary, «artistic trips», the choir of twelve, the choir of sixteen, St. Barbara's church in Vienna, Theophil Sembratovych, Girls' Lyceum in Peremyshel, «The Peremyshel Bojan», «The Bukovyna», «The Galician».*

В історію української музичної культури Володимир (Домет) Іванович Садовський (1865-1940) увійшов не лише як священик, музично-громадський діяч, музичний критик, один з ініціаторів видання «Артистичного вістника» та «Ілюстрованого музичного календаря», автор обробок українських народних пісень та хорових аранжувань, але й як хоровий диригент та співак. Актуальність пропонованого дослідження полягає у потребі детального аналізу цих двох важливих граней діяльності непересічного митця, оскільки окремі його здобутки (наприклад, очолюваний В.Садовським хор при церкві св. Варвари у Відні) набули широкого європейського визнання, а в українському музикознавстві досі не висвітлені.

Мета статті – на основі доступних матеріалів (здебільшого з періодичних видань) якнайповніше окреслити вокально-виконавську та диригентську діяльність митця із зазначенням її ролі як для самого В.Садовського, так і для української музичної культури.

Стан вивчення обраного ракурсу дослідження є недостатнім. Зазначені грані діяльності В.Садовського ще не були предметом зацікавлення музикознавців. Деякі факти з вокально-виконавської та диригентської діяльності митця (зокрема, участь у хорових мандрівках) висвітлювалися або при нагоді участі у них більш відомих діячів [25, с. 38-39; 37, с. 35-37], або в контексті висвітлення музичного життя Галичини другої половини ХІХ-початку ХХ ст. [12, с. 43-44; 24, с. 356; 41, с. 139-141]. Участь В.Садовського при цьому здебільшого замовчувалася.

Наука співу і диригентське мистецтво були предметом постійних і ґрунтовних зацікавлень митця впродовж цілого життя не лише з практичного (виконавського), але й науково-теоретичного погляду. Свідченням останнього є два списки музичної бібліотеки В. Садовського, складені ним самим. У першому з них – «Списку книжок музичної бібліотеки Володимира Домета Садовського» – наукові праці згруповані у розділі «Загальна і спеціальна наука музики, гармонії, інструментації, наука правлення хором і оркестрою, акустика і наука співу», який нараховує 106 видань німецькою (переважаюча більшість), російською, польською та українською мовами. У другому списку – п.з. «Содержаня бібліотеки музикальної і духовних композицій» – містяться видання про науку співу і диригування, розділені двома рубриками: одна названа «Наука співу» (тут 13 праць таких авторів, як L. Schubert, Rich. Dannenberg, M. Bauer, R. Tschirch, O. Sefferi, Ans. Martin Sacher, С. Сонка, Н. Афанасьєв, О. Рубець); друга – «Лексикалія і наука правлення хором і оркестрою» – 15 позицій (тут праці таких авторів, як P. Frank, L. Schubert, H. Riemann, H. Zopff, J. Pembaur, H. Kling, A. Krüger, A. Гаррас, А. Преображенський, В. Орлов, Юргенсон). Така теоретична база разом з набутим практичним досвідом давала В. Садовському міцний фундамент для фахового рецензування концертів за участю вокалістів-солістів та хорів.

Перший виступ В. Садовського як співака відбувся на концерті, присвяченому 50-ій річниці з часу виходу «Русалки Дністрової» і річниці смерті Маркіяна Шашкевича 8 (20) травня

1888р., у Тернополі [30, с. 3]. Серед інших творів українських композиторів програмою передбачався дует з опери М.Лисенка «Різдвяна ніч» у виконанні Соломії Крушельницької та В. Садовського, але фактично було виконано дует «Зацвіла у долині червона калина» М. Лисенка (до слів Т. Шевченка). Виступ цей здобув, за словами рецензії, «загальну похвалу» [28, с. 2].

Наприкінці 80-х – на початку 90-х років XIX ст., В. Садовський брав участь у студентських артистичних мандрівках, у складі чоловічих хорів, організованих при них і названих за кількістю учасників хору (12 або 16). Кошти, здобуті за концерти, перечислялися у фонд будови окремого будинку для українського театру «Руська Бесіда» у Львові.

У таких мандрівках о. Садовський побував двічі: 1889 року, коли диригентом хору був Остап Нижанківський, і 1890 року, коли мандрівка була організована ним самим. Концерти колективу в обох мандрівках містили не тільки виступи хору, але й обов'язково вступну промову (тут виступали М. Подолинський, К. Студинський, Т. Окуневський, Г. Цеглинський та інші), сольні інструментальні (у виконанні піаністів Шепаровичівни, пані Вербицької, К. Штоля, Онишкевича, часто місцевих музикантів, композитора і соліста-цитриста Євгена Купчинського) та вокальні мініатюри (солоспіви М.Лисенка, «Дума про Кальнишевського» у гармонізації Д. Січинського у виконанні М. Левицького), декламацію (здебільшого творів Т. Шевченка), а також танці.

Перша артистична мандрівка тривала з 5 по 15 вересня 1889 р., і за цей час колектив здійснив маршрут: Стрий (5 вересня) – Броди (8 вересня) – Золочів (10 вересня) – Зборів (12 вересня) – Тернопіль (15 вересня). У поїздки брало участь 12 співаків (звідси назва – «дванадцятка»). Програми концертів першої поїздки відображала публікація «Перша руска прогулька артистична» [32, с. 2]. Рецензія на концерт «дванадцятки» 1889 р. у Тернополі перечисляє майже весь склад колективу: «В тенорах бачили ми пп. Николу Левицького, Зенона Кириловича, Осипа Дрималика (відомий в майбутньому диригент «Львівського Бояна», голова Музичного товариства ім. М.Лисенка. – Я.Г.), Вол. Садовського, Кир. Студинського (згодом – літературознавець, академік ВУАН – Я.Г.) і Юліяна Гумецького; в басах Ів. Гриневецкого, Б.Курпяка, Євг. Купчинського (відомий цитрист, автор композицій для цитри, які сам виконував підчас подорожей «дванадцятки» – Я.Г.), Ант. Крушельницького і І. Партицького (брат Омеляна Партицького – редактора журналу «Зоря» – Я.Г.)» [21, с. 3].

Поїздка «дванадцятки» 1889 р. багато рецензувалася і анонсувалася у дописах «Діла» з різних міст Галичини. Всі ці рецензії об'єднує захоплений тон і досить докладна характеристика творів, серед яких згадувалися вокальні номери і за участю В. Садовського як співака.

На концерті у Бродях колектив виконав «Quodlibet» М. Лисенка, М. Рудковського «U nas inaszej», Зедезмана «Хлопське весілля в Швеції» та П.Ніщинського «Закувала та сива зозуля» з «Вечорниць». «Всі три продукції випали недостижимо, – пише захоплений рецензент. – Загально подивлювано певність, техніку і рідку добірність голосів. [...] Сподобалася особливо думка Рудковського. Се так мов би не польська композиція, з цілої річи перебиваєсь рускій дух, сольові квартети пп. Левицького, Садовського, Курпяка і Давкші сильно вирізнялися мельодійністю і красою» [13, с. 2]. У золочівському концерті колективу представлено різнонаціональні музичні твори польською, сербською, чеською і українською мовами. «Такою різнородністю мало котрий концерт в силі повеличатися, надто всі точки виконано артистично, хоч багато перешкоджав злий устрій салі. В Лисенковім тріо («Ой не гараз запорожці. – Я.Г.) визначилися солісти пп. Левицький, Садовський і Крушельницький. [...] Сольові квартети членів «дванадцятки» пп. Левицького, Садовського, Гриневецкого и Крушельницького випали в обох нумерах (Воробкевича «Сиві очі» і Желеньського «Nasza Nancka») недостижимо» [16, с. 2], – читаємо у рецензії. Подібний відгук отримав і концерт у Зборові [15, с. 1]. В останньому концерті (у Тернополі) першої мандрівки В. Садовський виступив і як диригент «дванадцятки» [21, с. 3].

Друга артистична мандрівка відбулася 1890 р. В. Садовський згадує: «Друга артистична прогулька вибрала ся зараз слідуячого року 1890 під управою Вол. Садовського, яко дірігента а Павла Кудрика (батько композитора і музикознавця Бориса Кудрика. – Я.Г.) яко меткого і

запопадливого адміністратора – інтенданта. В склад тої другої «дванадцятки» входили: тенори: Сінкевич Станислав (соліст), Кирилович Зено, Ярославич Йосиф, Левинський Юліян, Гумецький Юл. і Вол. Садовський, басы: Шиманський Йосиф (соліст), Кудрик Павло, Штоль Кароль (піаніст); Кормош Омелян, Січинський Ємануїл і Венгрінович Олекса» [35, с. 99]. Анонсувала майбутній концерт опублікована відозва «Друга артистична прогулька» [11, с. 3], у якій повідомлялося про початок мандрівки з Сокаля 28. 08. 1890 р., а також що виручені кошти будуть віддані у фонд побудови будинку для українського театру у Львові.

Подорож тривала з 28 серпня по 18 вересня 1890 року. Виконавський колектив нараховував на цей раз 16 співаків і називався «артистичною шіснацяткою». Кожний виступ відображає рецензія на шпальтах «Діла» (хоч послідовність і хронологія появи рецензій неточно відповідала послідовності відвіданих міст), у якій дана характеристика якості співу хору і відзначені заслуги диригента Володимира Садовського. На першому ж концерті у Перемишлі 2. 09. 1890 р., за словами рецензента, «хор шіснацятки під управою п. Садовського відспівав з повним артизмом три пісні. Не в прибільшену похвалу скажемо, коли заявимо, що хори були справді артистичної натури. Глибоке зрозуміння композитора, знаменита техніка, до того диспозиція добірних сил – от що характеризує хори шіснацятки» [18, с. 2]. Ще промовистішою є оцінка концерту у Самборі 4. 09. 1890 р.: «Взагалі ж цілий хор під умілою управою п. Садовського співає – мало сказати: добре, але – дуже добре» [19, с. 2]. На концерті у Стрию 7 вересня з трьох виконаних «шіснацяткою» творів «зробив хороше враження «Іван Гус» (М.Лисенка. – Я.Г.), котрого виконання, під управою п. Садовського, вповні вдовольняло всяким вимогам концертної продукції. [...] Говорячи без пересади, хоральні продукції шіснацятки відзначались чистою інтонацією, складним виголошенням, добре понятою деклямацією та удачним тінюванням, і зраджували совістну працю молодих патріотів, що прийняли хорошої задачі – нести пісню нашу по краю і здобувати для неї славу» [23, с. 2]. На концерті у Чорткові 12. 09. особливо рецензент відзначив виконання хору М. Вербицького «Сиві очі»: «на похвалу шіснацятки і єї діригента п. Садовського признати мусимо, що виконання сего твору було артистичне, тож і оплескам не було кінця» [22, с. 2]. У Чорткові хор поділився на дві групи, кожна з яких поїхала на гостини до священників, і лише на концерті у Городенці 16 вересня знову об'єдналися разом [14, с. 2]. Цю ж програму повторили на концерті 18 вересня у Снятині [20, с. 2]. Підводячи підсумок в опублікованому «Справозданью з другої артистичної прогульки», диригент В. Садовський і адміністратор П. Кудрик вказали всі міста і дати перебування колективу з концертами, повний склад хору, подали зведений список виконаних композицій та фінансовий розрахунок подорожі [38, с. 2].

Значення мандрівок «дванадцятки» та «шіснацятки» вимірюється в кількох аспектах. Передовсім це пропагування української композиторської творчості у провінції, причому як класичних на той час (твори М. Вербицького. І. Лаврівського), так і щойно написаних композиторами (О. Нижанківським, А. Вахнянином) творів спеціально для виконання колективами під час мандрівки. По-друге, це була потужна музично-громадська ініціатива, спрямована на збір коштів для будівництва приміщення для українського театру у Львові. 1904 р. у статті «Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині», В. Садовський писав, що «хто слідив за національним рухом того часу, той мусить много нежиданих появ серед життя-буття Русинів приписати тим двом вандрівкам, що ведені розважно а умілою рукою, принесли при тім малий грейцар на фонд театральний» [35, с. 100]. По-третє, це була можливість виявити музичні сили (у тому числі вокальні) і допомоги їм дебютувати перед публікою, заявити про себе. Не випадково співаки Модест Левицький, В. Садовський, цитрист і композитор Євген Купчинський починали своє мистецьке зростання саме на цих мандрівках. А коли 1890 р. організувано хорове товариство «Львівський Боян», багато співаків з «дванадцятки» і «шіснацятки» ввійшли до складу цього хору. Диригентська практика, здобута В.Садовським у цих мандрівках, знадобиться у його діяльності як організатора хорів і хорового диригента у Городку коло Львова (1891-1892), у Завадові (1892-1899), Збаражі (1892-1894). На жаль, через відсутність документального матеріалу, годі щось деталізувати про цей період його диригентської діяльності.

З квітня 1894 до 1901 року о. Садовський, працюючи священиком української церкви Святої Варвари у Відні, керував тут хором. Цей хор (мішаний) був організований парохом церкви Теофілом Сембратовичем 1894 р. і утримувався його стараннями [6, с. 2]. Спочатку він існував на добровільних началах. Коли ж стараннями латинського ординаріату у Відні кардинала Сильвестра Сембратовича і сенатора В.Ковальського вдалося від уряду одержати кошти на утримання хору, Т. Сембратович перевів його на сталу платну основу [3, с. 2]. За вказівками «Галичанина», 1901 р. (на момент завершення В. Садовським праці у Відні) австрійське міністерство віросповідань і просвіти виділяло на хор 1800 злотих ринських в рік, з яких 600 отримував диригент [9, с. 2-3]. З приходом на парохію В. Садовський взявся за керівництво колективом. Дуже скоро хор став «візитною карткою» церкви: ним захоплювалися всі іноземці, високі церковні і політичні діячі, які прибували до Відня.

Однак становлення церковного хору не йшло гладко. 1897 року його діяльність стала одним з аспектів незаслуженої критики, що викликало у галицькій пресі (газетах «Буковина» та «Галичанин») резонансну дискусію. Не заглиблюючись у всю проблематику дискусії, оглянемо лише ту її частину, що стосується діяльності хору у її керівника.

Початок дискусії поклала опублікована в газеті «Буковина» гостра критична замітка «Віденська гр[еко]- кат[олицька] парохія», автор якої сховався за підписом «Парохіянин» [2]. Підґрунтям допису, згідно зізнання автора, стала проповідь у церкві св. Варвари о. Григорія Хомишина, пароха іншої віденської церкви – церкви св. Августина. Хор автор вважає «чистою зневагою церкви, підносячи, що в с'їм хорі висьпівують всякі люди, а лише не Русини, і то без чувства релігійного, а лише за заплачу. І справді суть там Чехи, Хорвати, Німці, ба і нехристи-жиди обох полів, а найменше Русинів [...]» [2, с. 1]. На думку дописувача, «потрібно хору *мужеского руского*, що був би, як завсїгди в нашій обряді, окрасою нашої церкви, але не мішаного з всякої збиранини, що справді є зневагою і соблазною нашої церкви, як слушно замітив отець проповідник. Очевидно не годиться також, аби управляв тим хором от[ець] сотрудинок і вигинав ся на хорах на всі боки з артистично-театральною плястикою і мімікою, але міг би дірігувати якийсь сьвітський Русин, а такий певно найде ся. Вправді, хто чужий глядить на диригента от[ця] Садовского, то певно не спізнасть, що він сьвященик, бо сей ні своїм виступленем, ні поведенем, ні виглядом не виявляє зовсім сьвященичого званя [...], але вже-ж диригентура і то ще така театрально на хорах в церкві – для сьвященика не личить...» [2, с. 1] – (Курсив за першодрюком. – Я.Г.).

Стаття «Парохіянина» викликала низку обурливих статей-відповідей і спростувань. Через кілька номерів, в тій же «Буковині», подана відповідь о. Г. Хомишина [33, с. 1-2]. Стосовно хору у його диригента о. Г. Хомишин писав: «Справді, порушив я ту квестию (хору), але тільки в змислі чисто літургїчним, іменно оскільки хоральний сьпів в засаді не годить ся з нашим обрядом [...]. Однак категорично заперечую, мов би то я мав на цілі через то піддати під критику личність дірігента о. Садовского, або его заховане в хорі та відносини его морального житя, або моральне поведене учасників хору, або що о. Садовский невідповідний на дірігента, і що замість мішаного хору відповідав би лучше мужеский хор під усправою сьвітского чоловіка і т.п. Ціль моя була тільки та, щоби бодай побіжно доказати, що наш обряд, а особливо сьпів підчас богослуженя є так уложений, що ціла церков має брати участь, а не кілька одиниць в хорі, бо в тім случаю є тільки монополїзация, через що діє ся велика кривда сьпівови нашої церкви. [...] Але і той хор, який є в церкві сьв. Варвари, не відповідає своїй цілі, бо складає ся з людей чужої народности, не розуміючих ані язика, ані духа нашого богослуженя, а до того многі учасники суть платні, тож не дивно, що такий сьпів зневажує наш обряд і не возвеличує Бога» [33, с. 2].

Окрему увагу хорів та його керівникові присвятив у ґрунтовному спростуванні парох віденського приходу – о. Т. Сембратович. Він вважає, що «нинішнє пініє в церкві сьв. Варвари єсть найбільшою окрасою нашого велелїпного обряду і сам Архипастир Є[го] Е[міненція] кардинал Сембратович, коли відслужив службу соборну архієрейску при сьпіві того самого хору під усправою о. сотрудинок, був так зворушений повагою виконаних творів літургїйних, що заявив велику свою радість із хвали Божої в церкві сьв. Варвари; а дірігентови як і хорови висказав своє високе признанє і найбільшу похвалу. Крім того високі достойники церкви,

котрі задержували ся довший час у Відни, і правили Службу Божу при участі того ж хору, заявляли всі одногосно, що так поважного сьпіву ще їм не приходило ся чути, і що при так взнеслім хоральнім сьпіві сама молитва лекше лине до Бога» [3, с. 1]. Перераховуючи серед репертуару хору твори Д. Бортнянського, М. Вербицького, А. Львова, П. Чайковського, В. Садовського й інших композиторів, Т. Сембратович ілюструє якість виконання цих творів критичними відгуками у віденській німецькій пресі, а також зазначає, що в хорі співають 1 чех, 3 хорвати, 5 німців і 3 русини, а наявність в хорі жидів спростовує видумку «Парохіянина». Т. Сембратович вказує, що «сам о. Садовський не раз просив мене, щоби я постарав ся о якого до того спосібного чоловіка з Галичини, бо він чує ся через дірігентуру дуже обтяженим і надто звязаним, бо не вільно єму навіть в неділю захорувати, позаяк не може між знакомими сьпіваками знайти заступника, котрий би яко тако відповів вложеному на него обовязкови» [3, с. 1-2].

Після спростування Т. Сембратовича у «Галичанині» дискусію було вичерпано розлогим дописом про віденську парохію св. Варвари, в якому наводився колективний лист з Відня від 4.11.1897 р., підписаний В. Ковальським, І. Струминським, Є. Лопушанським, М. Винницьким, В. Янкевичем, І. Длужанським, Ф. Гринчаком, О. Ковальським та З. Юзичинським на захист Т. Сембратовича і В. Садовського від несправедливих наклепів [1, с. 1].

«Галичанин» згодом періодично інформує про оцінку нових досягнень хору у німецькомовних джерелах. Так, один з анонімних дописувачів газети наводить у дописі цитату з німецького фахового журналу «Oesterreiche Musik- und Theaterzeitung» зі статті під назвою «Die Musik in den Wiener Kirchen» з високою оцінкою хору: «Та признательность со стороны чужих, як и искренная благодарность от виденских прихожан, нехай будуть вознаграждением як для нашего о. приходника, который не щадит трудов, щоби удержати так знаменитый хор, так и для о. сотрудника, который целое свое признание на попрыщи церковной музыки и свои способности яко управителя хора – що єму немецкие критики признають – пожертвовал, щоби перед чужими возвеличить наш обряд» [5, с. 2]. Інший анонімний допис говорить про «весьма лестные» відгуки про спів хору у віденських газетах, «особенно композициям недостижимого Бортнянского и Вербицкого, подносит критика мастерское исполнение таковых хором, который был организован о. Садовским, сотрудником церкви св. Варвары в Видни и который поет под управлением о. Садовского. Больше обстоятельную критичную оценку упомянутого хора напечатал «Fremdenblatt» в 190 н-ре от 1898 г., не щадя слов признательности для исполнителей композиций Бортнянского, Вербицкого и др., не меньше як и для управителя хора. Такая же лестная заметка была напечатана в фаховом журнале «Neue musikalische Presse». Видимо виденские немцы пленяются нашим богослужением, а заслуга в том о. Садовского, жертвующего для поднесения того богослужения свои труды, время и фаховые знания» [22, с. 3].

1899 року московський Синодальний хор під керівництвом С. Смоленського і регента Орлова прибув до Відня на освячення російської посольської церкви [31, с. 2]. Під час цієї поїздки, очевидно, С. Смоленський мав можливість чути хор церкви св. Варвари і зацікавився ним. В. Садовський зазначає також, що С. Смоленський визнав віденський хор під керівництвом В. Садовського кращим в «технічній вишколеню» і в доборі голосів, зацікавився творами М. Вербицького в обробці В. Садовського на мішаний хор і «много богослужбних пісень, виготовлених в партитурі забрав зі собою до Москви» [36, с. 133].

4 (17). 04. 1900 року у залі Безендорфера у Відні відбувся концерт духовної музики у виконанні хору церкви св. Варвари. На концерті були присутні родина монарха – архикнягиня Марія Валерія та архикнязі Франц Сальватор і Кароль Людвік. Програму концерту склали твори «Виждь Твоя пребеззаконныя дела душе моя» П. Чайковського, «Іже Херувими» М. Вербицького, «Вскую прискорбна еси душе моя» та «Хвалите отроцы» Д. Бортнянського, Львова «Чертог Твой вижду Спасе» і «Плотию уснув». Басові соло у творах виконували соліст королівської опери в Штудгарті Олександр Носалевич та студент Віденської консерваторії Михайло Яворський. За повідомленням «Галичанина», «в інтерпретации русского хора вышли песнопения ти так очаровательно и величаво, що все латинники были обворожены» [8, с. 2]. Після концерту архикнягиня покликала до себе В. Садовського, висловивши йому своє захоплення і хором, і виконуваними творами [8, с. 2].

Очолований В. Садовським церковний хор не обмежувався лише супроводом богослужінь та виступами на духовних концертах. 12. 02. 1899 р. хор зі співаком-солістом О. Носалевичем брав участь у концерті і балі віденського студентського товариства «Буковина» [7, с. 2], також хор брав участь у Шевченківських вечорах [36, с. 134].

Наведений матеріал показує, що репертуар В. Садовського-диригента сконцентрований довкола українських (менше – російських) авторів (Д. Бортнянського, М. Вербицького, А. Львова, П. Чайковського), в інтерпретації яких за загальним визнанням він сягнув диригентської майстерності. «Тоді то введено в богослужінне літургичне таких композиторів, як: Бортнянського, Львова, Львовського, Чайковського, поправленого перекладеного на міш. хор о. Садовським Вербицького а викинено з штучного нотного співу все то, що своїм ритмом та мелодією і гармонією не відповідало духові греко-восточного богослуження» [36, с. 127] – згадував згодом у спогадах сам о. Садовський. Строгий відбір творів відповідав обрядові, очищення репертуару від творів іноземних авторів з їх концертними вокальними руладами, які роблять спів під час богослуження монополією тільки хору, недоступною для всіх прихожан, – ці постулати резонуватимуть у статтях В. Садовського «Дві новини на поли нашої церковної музики» (1899 р.), «Взаїмини межі рускою церковною піснюю а руским народом» (1904 р.), а також у підготовленому до архієпархіального собору 1941 року «Декреті про церковний спів».

Після приїзду до Перемишля 1901 р. В. Садовський почав поступово відходити від виконавської діяльності: капеланська праця не давала можливості для цього. Короткий час В. Садовський був керівником «Перемиського Бояну». Під його керівництвом «дійшли концерти перемиського Бояна до такого значіння, що не лиш у своїх, але і у чужих знатоків музики мають велику симпатію і поважане» [26, с. 112], – інформував один з часописів. Б. Кудрик, очевидно, помилково вважає, що «в останніх десятиліттях XIX ст. диригенту львівського семинарицького хору обіймає о. Володимир Домет Садовський» [27, с. 213], оскільки на той час митець знаходився ще у Відні.

Набутий вокальний і диригентський досвід знаходить згодом свій вияв. 1903-1904 роках В. Садовський працював учителем співу в українському Дівочому ліцеї в Перемишлі [34, с. 1; 40, с. 76-77], виявивши неабиякий педагогічний дар. У той час В. Садовському вдалося зреалізувати мрію про заснування українського музичного журналу і видавати «Альманах музичний» (1904-1907) та «Артистичний вістник» (1905). В опублікованих ним матеріалах – статті «Вступне слово до співаників» (текст опубліковано з рукопису [4, с. 34-37]) та підручнику «Елементарна теорія музики і співу для ужитку шкіл народніх» (написаний 1907, неопублікований) – підкреслюється важливість навчання співу, піднімається питання про створення співаників і музично-теоретичних підручників.

Лише після постійного проживання у Львові з 1921 року В. Садовському випадає ще одна можливість виявити себе як хорового диригента. 2 червня 1929 року він 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. Допис з програмою концерту [10, с. 21-22] не вказує які саме твори диригував В. Садовський. У першій частині виконано «Христос воскрес» (не поданий автор), «Алилуя», «Іже херувими», «Тебе поем» та «Отче наш» М. Вербицького, а також духовну музику І. Лаврівського. «На першу часть програми припали церковні твори Вербицького, Лаврівського і Бортнянського, дириговані по черзі д-ром Федаком, о. Садовським, І. Охримовичем і д-ром Людкевичем, – читаємо 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 настрої 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 естраді» [17, с. 5]. У другій рецензії автор називає 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» [39, с. 4].

Отже, інтенсивна вокальна і диригентська практика В. Садовського тривала лише впродовж десятиліття (1888-1901) першої половини його життя – під час навчання у Львівській

духовній семінарії, а відтак праці в храмі св. Варвари у Відні. Співвідношення взаємодоповнюючих ланок діяльності В. Садовського не паритетне – помітне надання переваги хоровому диригуванню, в той час як вокальна практика (більше вокально-ансамблева, ніж сольна) залишилася епізодом, юнацьким захопленням. Хоча саме це вплинуло на його музичну публіцистику, додавало авторитетності як музичному критикові, рецензії якого були сконцентровані в основному довкола проблем вокального та хорового виконавства. Диригентська праця у храмі св. Варвари у Відні сформувала його погляд на українську церковну музику, який потім він впродовж всього життя пропагуватиме у своїх публіцистичних виступах. У масштабі української музичної культури заслуга В. Садовського як керівника церковного хору полягає не тільки у відродженні хору, але й досягненні творчих вершин, визнання його високопрофесійності іноземними митцями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Въ дѣле русского прихода въ Вѣднѣ // Галичанинъ. – 1897. – Ч.245. – 28.10 (9.11). – С. 1.
2. Віденська гр. кат. парохія // Буковина. – 1897. – Ч. 226. – 10 (22) 10. – С. 1-2. – Підписано: «Парохіянин».
3. Віденська гр. кат. парохія. // Буковина. – 1897. – Ч. 239. – 26. 10 (7.11). – С. 1 – Підписано: Відень, дня 2 падолиста 1897. Др. Теофіл Сембратович.
4. Горак Я. До історії та характеристики українських музично-теоретичних підручників у Галичині першого десятиріччя ХХ століття: методична розробка / Я. Горак. – Львів, 2008. – 37 с.
5. Дописи. Изъ Вѣдня // Галичанинъ. – 1898. – Ч. 11. – 15 (27). 01. – С. 2.
6. Дописи. Изъ Вѣдня. // Галичанинъ. – 1894. – Ч. 143. – 28. 06. (10.07). – С. 2.
7. Дописи. Изъ Вѣдня // Галичанинъ. – 1899. – Ч. 61. – 17 (29). 03. – С. 2.
8. Дописи. Изъ Вѣдня (Русскій концертъ въ Вѣдне) // Галичанинъ. – 1900. – Ч. 80. – 7. (20). 04. – С. 2. – Підписано: ѿ.
9. Дописи. Изъ Вѣдня // Галичанинъ. – 1901. – Ч. 47. – 1 (14). 03. – С. 2-3.
10. Дописи. Львів // Боян. – 1929. – Ч.2-3. – С. 21-22. – Підписано: Присутній.
11. Друга артистична прогулька // Діло. – 1890. – Ч. 150. – 5 (17). 07. – С. 3. – Підписано: Павло Кудрик, Володимиръ Садовскій.
12. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / М. Загайкевич. – Київ: Видавництво АН УРСР, 1960. – 190 с.
13. Зъ Бродовъ [Концертъ «дванацятки» въ Бродахъ] // Діло. – 1889. – Ч. 196. – 31. 08. (12.09). – С. 2. – Підписано: Н-ый.
14. Зъ Городенки [Концертъ артистичной шѣснацятки] // Діло. – 1890. – Ч. 208. – 15 (27). 09. – С. 2. – Підписано: Очевидецъ.
15. Зъ Зборова [Концерт «дванацятки» в Зборовѣ] // Діло. – 1889. – Ч. 200. – 5 (17). 09. – С. 1. – Підписано: Н-ый.
16. Зъ Золочева [Концертъ «дванацятки» въ Золочеві] // Діло. – 1889. – Ч. 198. – 2 (14). 09. – С. 2. – Підписано: Настькомый.
17. 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.
18. Зъ Перемишля [Концерт артистичной шѣснацятки] // Діло. – 1890. – Ч. 198. – 1 (13). 09. – С. 2. – Підписано: О. Г., очевидецъ.
19. Зъ Самбора [Гостина артистичної шіснацятки. Вечерокъ въ доход будовы руско-народного театру. Комерсъ] // Діло. – 1890. – Ч. 194. – 28. 08 (9.09). – С. 2. – Підписано: Очевидецъ.
20. Зъ Снятина [Вечерницѣ шѣснацятки артистичной] // Діло. – 1890. – Ч. 206. – 12 (24). 09. – С.2. – Підписано: Клим Обух.
21. Зъ Тернополя. [Концерт «дванацятки» въ Тернополи] // Діло. – 1889. – Ч. 201-202. – 7 (19). 09. – С. 3. – Підписано: К-въ

22. Зь Чорткова [Концерт артистичної шфснаятки] // Діло. – 1890. – Ч. 207. – 13 (25). 09. – С. 2. – Підписано: Д. С.
23. Зо Стрия [Концерт артистичної шфснаятки] // Діло. – 1890. – Ч. 203. – 7 (19). 09. – С. 2. – Без підпису.
24. Історія української музики в шести томах. – Т. 2: Друга половина XIX ст. / [Редкол. Т.Булат (відпов. ред.), О. С. Олійник, А. К.Терещенко]. – Київ: Наукова думка, 1989. – 464 с.
25. Колодій Я. Остап Нижанківський / Я. Колодій. – [Передм. Ю.Ясіновського; Редкол: В.Гаюк, М.Гуменний, В.Яремчук, Ю.Ясіновський]. – Львів, 1994. – 64 с.
26. Кромос Т., о. Нестерович. «Перемиский Боян» // Альманах музичний: Літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / Зложив і впорядкував Ромуальд Зарицкий. – Львів: НТШ, 1904. – С.112-113.
27. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі / Б. Кудрик // Богословія. – 1938. – Кн. 4. – С. 208-214.
28. Новинки. З Тернополя пишуть нам... // Діло. – 1888. – Ч. 104. – 10 (22). 05. – С. 2.
29. Новинки. О хорѣ въ русской церкви въ Вѣднѣ // Галичанинъ. – 1898. – Ч. 251. – 8 (20).11. – С. 3.
30. Новинки. Програмка вечерка музикально-декламаційного урядженого в день 8 (20) мая в Тернополи // Діло. – 1888. – Ч. 102. – 7 (19). 05. – С. 3.
31. Новинки. Рускій концертъ въ Вѣдни // Галичанинъ. – 1899. – Ч. 78. – 7 (19). 04. – С. 2.
32. Перша руска прогулька артистична // Діло. – 1889. – Ч. 187. – 21. 08 (2.09). – С. 2. – Підписано: Диригентъ хору: Остапъ Нижанковскій. Члены дванацятки: Ив. Гриневецкій, Юл. Гумецкій, Ив. Давкша, Зенонъ Кириловичъ, Ант. Крушельницкій, Ев. Купчиньскій, Богд. Курпякъ, Ив. Левицкій, Вол. Садовскій, Кир. Студиньскій, Юс. Партицкій, Н. Яросевичъ. Фортепянисть: артисть-музыкъ п. К. Штоль.
33. Проповідь віденським Русинам // Буковина. – 1897. – Ч. 232. – 18 (30). 10. – С. 1-2.
34. Руский дівочий лицей в Перемишли // Діло. – 1904. – Ч. 257. – 15 (27). 11 – С. 1.
35. [Садовський В.] Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацкі в Галичині // Альманах музичний: Літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / [Зложив і впорядкував Ромуальд Зарицкий]. – Львів: НТШ, 1904. – С. 97-100. – підписано: Домет.
36. [Садовський В.] Мішаний хор при храмі св. Вм. Варвари у Відни // Альманах музичний: Літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / [Зложив і впорядкував Ромуальд Зарицкий]. – Львів: НТШ, 1904. – Львів: НТШ, 1904. – С.124-135. – Підписано: Домет.
37. Сов'як Р. Остап Нижанківський: Нарис про життя і творчість / Р. Сов'як. – Дрогобич: Відродження, 1994. – 87 с.
38. Справозданье зь другої артистичної прогульки // Діло. – 1890. – Ч. 232. – 13 (25).10. – С. 2. – Підписано: Волод. Садовскій, дірігентъ, Павло Кудрикъ, адміністраторъ.
39. 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.
40. Український інститут для дівчат у Перемишлі 1895-1995: Ювілейна Книга Пам'яті (до 100-річчя заснування) / [Упоряд. І. Гнаткевича, Редкол: І. Гнаткевич, І. Дзядик-Сухорська, У. Єдлінська та ін]. – Дрогобич: Відродження, 1995. – 168 с.
41. Черепанин М. Музична культура Галичини / М. Черепанин. – Київ: Вежа, 1997. – 328 с.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ МОТИВАЦІЇ

У статті розглядаються об'єктивні та суб'єктивні чинники, що зумовили інтенсивний розвиток камерно-вокальної творчості композиторів Західної України першої третини ХХ ст. Серед них виділяються загальнокультурні, комунікативні, індивідуально-психологічні, практично-прагматичні та дослідницько-аналітичні причини.

Ключові слова: камерно-вокальний жанр, камерно-вокальна творчість, солоспів, західноукраїнські композитори, мотивація творчості.

О. М. БАССА

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ МОТИВАЦИИ

В статье рассматриваются объективные и субъективные причины, которые обусловили интенсивное развитие камерно-вокального творчества композиторов Западной Украины первой трети ХХ века. Среди них выделяются общекультурные, коммуникативные, индивидуально-психологические, практически-прагматические и исследовательско-аналитические факторы.

Ключевые слова: камерно-вокальный жанр, камерно-вокальное творчество, солоспів, западноукраинские композиторы, мотивация творчества.

О. М. BASSA

THE CHAMBER-VOCAL CREATION WORK OF THE WEST-UKRAINIAN COMPOSERS IN THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY AS THE PROBLEM OF MOTIVATION

The objective and the subjective factors that influenced the intensive development of the chamber-vocal creation work of the West-Ukrainian composers in the first third of the XX century are considered in the article. The cultural, communicative, individual-psychological, practical and research-analytical factors (reasons) are distinguished among them.

Key words: chamber-vocal genre, chamber-vocal creation work, solospiv, West-Ukrainian composers, motivation of creation work.

Українська культура протягом тривалого часу розвивалася як пісенна, в ній переважали вокальні жанри, пов'язані зі словом (камерно-вокальні та хорові), що набуло значення певної традиційної жанрової домінанти. Кордоцентризм нації, її сердечність, задушевність почуттів природно знаходили відображення в жанрах, пов'язаних зі співом. Отож розвиток цієї галузі в українській професійній музиці був історично зумовленим, на що неодноразово звертали увагу дослідники [4;18].

У працях, присвячених національним митцям та їхньому доробку (С. Павлишин [11;12], З. Штундер [15], Я. Якуб'яка [16;17], А. Терещенко [14], Ю. Булки [2], І. Соневицького [13]), розглядаються мистецькі тенденції, певні жанри у творчості композиторів, зокрема й камерно-вокальний, що часто ставав своєрідною лабораторією для апробації нових прийомів, методів, засобів чи зразком формування національних рис мистецтва. Проте автори не досліджують

питання мотивації творчості, яка значною мірою спрямувала інтереси композитора до тих чи інших жанрів¹.

Тому актуальність нашого дослідження зумовлена як потребою у розвитку окремих аспектів історії камерно-вокального жанру, так і загальною тенденцією сучасного музикознавства до розширення сфери наукового пошуку. Мета розвідки – з'ясувати питання мотивації камерно-вокальної творчості західноукраїнських композиторів першої третини ХХ ст.

На початку ХХ ст. українська камерно-вокальна музика сягнула класичного рівня у творчості М. Лисенка, і саме його принципи стали орієнтиром для багатьох композиторів наступного покоління. У цей період процеси українського камерно-вокального мистецтва стають співзвучними до загальноєвропейських, хоча й позначені національними та регіональними особливостями. Вокальна (театральна, хорова та сольна) музика була домінантною у музично-мистецькій панорамі ХХ ст., про що С. Людкевич констатував у 1934 році: «односторонній, досі вокальний розвой нашої музичної літератури» [5, с. 268].

Для подальшого розвитку української камерно-вокальної музики, що був дуже інтенсивним, велике значення мало те, що перша третина ХХ століття була золотою добою національного вокального мистецтва, особливо ж у Західній Україні. Серед чинників, що спонукали композиторів до реалізації творчих задумів у камерно-вокальній сфері, варто вирізнити об'єктивні та суб'єктивні.

Щодо перших, то ними стали зрослий професіоналізм виконавців, відповідна фахова підготовка багатьох митців нової генерації, орієнтованих на провідні стилеві тенденції європейського мистецтва². Створюючи у перші десятиліття ХХ ст. вокальні композиції, митці Західної України – С. Людкевич, Н. Нижанківський, А. Рудницький, В. Барвінський, С. Туркевич – прагнули вивести цей жанр на загальнонаціональний та європейський рівень. Вони орієнтувались вже не на аматорське, а на професійне мистецтво. Зросла потреба у вокальному репертуарі позначилась на композиторській творчості: діяльність галицьких митців, що значною мірою мала просвітницький характер, визначала потреби тогочасного музичного життя, композитори-практики мислили «продукт своєї творчості в нерозривному зв'язку з прикладними завданнями» [6, с. 5].

Переважаюча більшість виконавців (співаків та інструменталістів) пропагувала українське мистецтво, про що свідчать програми їхніх концертних виступів. Вони відчували постійну потребу в репертуарі, що гідно представляв би національне вокальне мистецтво в Європі. Саме тому значна частина солоспівів західноукраїнських композиторів створювалася на прохання співаків чи була зорієнтована на їхній виконавський потенціал (це фіксувалося у присвятах). Часто поштовхом до написання вокальних творів ставали яскраві враження композиторів від виконавської майстерності співаків. У західноукраїнській музиці потужним чинником звертання митців до вокальної музики було захоплення співом С. Крушельницької.

¹ У працях, у яких розглядалася творча діяльність композиторів-піаністів (Ф. Шуберта, Й. Брамса, Ф. Ліста, Е. Гріга, М. Лисенка, В. Косенка, Ю. Мейтуса, Ф. Надєнка, С. Рахманінова, М. Метнера, К. Шимановського та інших) йдеться в основному про їхню фортепіанну творчість, а питання зв'язку виконавської концертної діяльності митців з іншими жанрами не виокремлювалось і спеціально не досліджувалось. Спробу пов'язати практичну диригентсько-хорову та творчу діяльність композиторів зроблено у дисертації Майчика О. [6].

² У численних різнонаціональних західноукраїнських музичних навчальних закладах, Перемишльській, Чернівецькій, Львівській, Ужгородській духовних семінаріях, Віденській консерваторії та «Театрально-та естрадній студії», консерваторії та Педагогічному інституті ім. М. Драгоманова у Празі здобули освіту, а згодом брали участь в оперних виставах та блискуче виступали у сольних програмах численних концертів всесвітньо відомі співаки західноукраїнського походження. Зокрема, на початку ХХ століття у Відні здобували вищу освіту і проходили курси вищої майстерності численні студенти-українці. Серед них назвемо С. Гушалевича, О. Лепкову, Є. Зарицьку, І. Шмериківську-Приймову, Іру Маланюк, В. Барановського, І. Савку, М. Дуду, М. Старицького, М. Антоновича, Б. Матіяша, А. Гаска, Р. Прокоповича-Орленка, Р. Любінецького [3, с. 126-138, 227].

О. Нижанківський присвятив С. Крушельницькій солоспів «І молилася я», В. Матюк написав мініатюру «З слезюю в оці відійду» на слова І. Гушалевича для свого приятеля О. Мишуги з нагоди його від'їзду на навчання до Італії. Солоспіви «Коліскова», «Ой, поля, ви поля», «Ой, люлі, люлі» та вокально-інструментальне тріо для голосу, скрипки та фортепіано «Пісня пісень» В. Барвінський написав на прохання співачки О. Любич-Парахоняк (приятельки його дружини Наталії Пулюй, першої виконавиці багатьох солоспівів композитора). Натомість для співачки О. П'ясецької ним були створені «У мене був коханий рідний край» та «Ой, сумна, сумна темна ніченька» з урахуванням її голосових даних, «невеликих щодо сили, із спеціальним тембровим характером» [1, с. 151]. На прохання оперного співака М. Маслюка-Мартіні композитор В. Барвінський скомпонував солоспів «Щаслива будь», для нього ж здійснена фольклорна обробка «Завзялись ляхки».

Для О. Любич-Парахоняк С. Людкевич написав «Тайну» та «Піду, втечу» на сл. О. Олеся (у надзаголовках романсів це вказано)¹. Співакові М. Волошину були присвячені «Кожним вечором царівна» і «Там далеко, на Підгір'ю». Для М. Менцинського написаний і йому ж присвячений солоспів «Якби ви знали». Видатний тенор був першим виконавцем цього твору і найкращим інтерпретатором ще одного солоспіву С. Людкевича «Черемоше, брате мій». Співак просив С. Людкевича, щоб той переклав для нього на солоспів хор М. Лисенка «На прю» з драми М. Старицького, але цей задум залишився нереалізованим.

На прохання М. Голинського В. Балтарович написав солоспіви «Прощання Чайльд-Гарольда», «Червоний кінь» та «Чорна хмара в полонині» [8, с. 376], а псалом В. Безкоровайного «Вскую отринул мя еси» був створений для Й. Гошуляка. Солоспів «В провалля розпачу» на слова О. Олеся Я. Ярославенко присвятив Р. Орленку, а «Якби мені, мамо, намисто» на текст Т. Шевченка – І. Туркевич, сестрі композиторки С. Туркевич. Сестри часто виступали разом у вокально-фортепіанному дуеті, тому в їхньому репертуарі був солоспів «Май», присвячений Ірині, текст і музику якого створила Стефанія. Чоловікові своєї доньки Зої Олегу Нижанківському С. Туркевич присвятила солоспіви «Вечорниці», «Гуцулка», «Срібна пісня» на тексти В. Вовк. Б. Кудрик свої солоспіви на слова І. Франка присвятив С. Крушельницькій («Дивувалась зима») та А. Остапчук («Як почувеш вночі»).

Розвиток вокальної творчості був тісно пов'язаний із мистецькою атмосферою тих років та розквітом поезії. Спілкування з поетами завжди було вагомим чинником звернення композиторів до камерно-вокальної творчості. Дружні стосунки і творчі контакти митців Західної України також ставали потужним стимулом до творчості. Зокрема, довголітня дружба, яка почалася ще з часів Ярославської гімназії, поєднувала С. Людкевича та В. Старосольського. Це спричинилось до появи солоспіву «Чи тямийш ще», що був присвячений авторові слів та його дружині і став своєрідним весільним дарунком. До тексту І. Гаврилюка (співпрацівника С. Людкевича по Перемишльській гімназії) композитор звернувся у 1902 р., створивши солоспів «Там далеко на Підгір'ю». Відомо, що С. Людкевич багато спілкувався і з І. Франком, часто брав участь у концертах, присвячених поетові. Приятельські стосунки склалися у С. Людкевича з О. Олесем². З поетом приятелював і Н. Нижанківський, вони часто зустрічались на зібраннях літературного клубу в Празі. О. Олесь неодноразово чув музичне втілення своїх поезій (солоспіви «Жита», «Прийди, прийди») і щиро захоплювався ними.

Із «Митусівцями» Богданом та Левом Лепкими, Р. Купчинським, М. Гайворонським товаришував В. Барвінський. З уст Б. Лепкого композитор записав українські народні пісні,

¹ У каталозі українських нотних видань з фондів НБУВ у солоспівах С. Людкевича на слова О. Олеся «Піду, втечу» та «Тайна» [Солоспіви: з супров. фп. / С. Людкевич. – Львів; Перемишль, 1921. – 8 с.] присвяту Олександрі Парахоняк (п. О. П.) розшифровано як присвяту Олені Пчілці.

² Вони познайомились у Києві на похороні М. Лисенка в жовтні 1912 р., а згодом разом брали участь у Франковому концерті в 1913 р., де О. Олесь декламував поезії ювіляра. Митці часто зустрічались, коли поет приїжджав до Львова і жив у 1929-1930 рр. у Терлецького, в домі якого С. Людкевич був частим гостем. У січні 1930 р. у Львові проводився літературно-музичний вечір на честь п'ятдесятиліття заснування газети «Діло» у 1930 р., на який був запрошений з Праги і О. Олесь. Тут митці мали нагоду познайомитися ближче.

зокрема лемківську «Вийди, Марусенько», яку поклав в основу фортепіанної «Серенади». Тоді були створені солоспіви на слова поета для сопрано або тенора: «Вечером в хаті» та «В лісі» (1910-1911 рр.). Також композитор виношував задум опери «Ой, не ходи, Грицю» («Маруся»), лібрето до якої повинен був написати Б. Лепкий, але його не вдалось здійснити. Свідченням захоплення поетичною творчістю стали посвяти Я. Ярославенка своїх солоспівів авторам поезії: М. Вороному – «Перед брамою», В. Масляку – «Возьміть мене, зорі», С. Черкасенку – «Розцвівся боз». Захоплення поезією нерідко підштовхувало і до власних поетичних спроб.

Окрім вищезгаданих об'єктивних чинників звернення до камерно-вокального жанру, існували й суб'єктивні. Це насамперед притаманна митцеві перевага інтравертного начала, яка виявляється в різних параметрах індивідуального композиторського стилю, починаючи від орієнтації на романтичну естетику та вибір жанрів аж до особливостей музичної мови. Серед причин, що сприяли появі камерно-вокальних творів, можна вказати на схильність до ліричної форми висловлювання, мініатюрних форм¹.

Велике значення для жанрових «пріоритетів» мали й родинні зв'язки, що часто перетиналися з творчими. Для В. Матюка одруження з Юлією Борисевич було потужним стимулом у створенні солоспівів на слова Г. Гайне в перекладі В. Шашкевича («Ти, дівчино рожоуста», «Ти маєш брильянти і перли», «Коб так в однеє слово» та «Ой плакав я впросонню»). У присвятах він приховав її ім'я за ініціалами Ю. Б. Для дружини, співачки М. Сокіл, написав більшість своїх солоспівів А. Рудницький.

На тексти своєї дружини Меланії Семаки Н. Нижанківський написав солоспіви «Чому я пробудивсь» та «Осінь». Музою З. Лиська була також його дружина, колишня солістка відомої мандрівної капели О. Кошиця Докія (Євдокія Чабаненко), яка працювала викладачкою вокалу в Німеччині в таборі для переміщених осіб у Міттенвальді поруч зі своїм чоловіком.

Значна частина солоспівів С. Туркевич написана на тексти Нарциза Лукіяновича (першого чоловіка). Є в її творчій спадщині й твори на власний текст (літературний хист композиторки виявився вже у ранніх романсах, лібрето опер). Другому чоловіку – Роману Лісовському – С. Туркевич присвятила солоспів «Я ввечері прийду» на слова Ю. Липи. Своїй дружині Я. Ярославенко присвятив твори «Чудовий край» на слова О. Маковея та «На скелі» на текст М. Вороного.

Велику роль у поширенні вокальних жанрів і камерного музикування в Галичині 20-30-х років ХХ ст. відіграла діяльність вокально-фортепіанних дуетів, учасниками яких були композитори². Практично всі західноукраїнські митці першої третини ХХ ст. були універсалами, органічно поєднуючи творчість з виконавством. «І часто саме ансамблева діяльність композиторів-піаністів, співпраця зі співаками скеровувала їхню увагу в бік камерно-вокальної музики, спонукала до написання творів для голосу з фортепіано, допомагала краще осягнути специфіку вокального мистецтва»³ [10, с. 67-68].

Безумовно, за масштабом своєї діяльності і діапазоном творчості серед усіх західноукраїнських композиторів вирізняється постать С. Людкевича. Його камерно-вокальний доробок – вагома частина мистецької спадщини, в якій «трапляються справжні перлини із найрізноманітнішою гамою людських почуттів, широким колом тематичних і жанрових напрямків» [16, с. 57]. Менш відомо, що С. Людкевич, добре володіючи фортепіано, активно займався виконавською, зокрема акомпаніаторською діяльністю, співпрацював зі співаками, а також випробовував себе в якості співака. До 1910 року у Перемишлі він організовував

¹ До таких митців належали Г. Вольф, Е. Шоссон, В. Косенко та В. Барвінський, що позначилося на характері їхньої творчості.

² Детальніше про їхню концертмейстерську діяльність йдеться у статті автора: Басса О. Концертмейстерська діяльність композиторів Галичини та її вплив на розвиток камерно-вокальної музики першої третини ХХ століття / Оксана Басса // Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера: зб. статей / Упор. Л. М. Ніколаєва. – Львів: сполом, 2010. – С. 90-102.

³ Концертмейстерська діяльність спонукала до написання вокальної музики Ф. Шуберта, Й. Брамса, Е. Гріга, С. Рахманінова, М. Метнера, К. Шимановського, В. Косенка, Ю. Мейтуса, Ф. Надененка та інших.

концерти, аранжував твори, акомпанував багатьом вокалістам (зокрема у 1906 році – тенору М. Кондрацькому), працював диригентом і концертмейстером перемишльського і львівського «Боянів», хору «Бандурист», виступав і як соліст-тенор, гастролюючи разом з хорами Галичиною та Буковиною. На одному з шевченківських концертів у Львові у 1899 році С. Людкевич акомпанував О. Мишузі. У концертах (8.07.1902 та 17.06.1909) С. Людкевич виступив з М. Менцинським. На Франковому ювілеї у 1898 році композитор акомпанував Я. Остапчуку, на наступному ювілеї поета (1913 р.) С. Людкевич акомпанував М. Микиші. Виступав із М. Голинським та О. Парахоняк (1.06.1921 р.) Ця співачка, першовиконавиця багатьох солоспівів композитора, була музою молодого композитора, як і М. Сабат-Свірська¹. Після 1939 року композитор припинив свою концертмейстерську діяльність. Звернення до камерно-вокальної музики стимулювалося, безумовно, і науковими інтересами С. Людкевича, який досліджував проблеми віршування, взаємозв'язку музики та слова².

Саме співпраця зі співаками стала одним із найважливіших чинників написання камерно-вокальної музики Н. Нижанківським. Він був активним концертуючим піаністом-акомпаніатором, перші виступи якого разом зі стрийським хором «Боян» відбулися ще у молодому віці. Розквіт ансамблевої виконавської діяльності Н. Нижанківського припадає на 20-30-і роки ХХ століття. Він виступав із концертами у Празі, гастролював зі співаками Р. Любинецьким та С. Нагірною, з Українським академічним хором. У Львові Н. Нижанківський виходив на концертну естраду з О. Руснаком (1931р.), С. Крушельницькою (1932 р.). У першій половині 30-их років ХХ ст. співпрацював з багатьма виконавцями: з І. Приймою-Шмериківською, М. Дудою, І. Синенькою-Іваницькою, М. Голинським, В. Тисяком, Є. Зарицькою, О. Бандрівською, Т. Тереном-Юськівим, готуючи з ними нові концертні програми. Найбільш плідною у цей період була співпраця Н. Нижанківського з М. Сабат-Свірською, яка тривала протягом 1934-1939 рр.

Блискучим піаністом-солістом, учасником камерного ансамблю та акомпаніатором був В. Барвінський. Відомо, що камерна музика – вокальна і фортепіанна – стала однією з найбільш органічних сфер його самовияву. Підвищена увага до цих жанрів пояснюється насамперед особливостями його індивідуальності та сферами виконавської діяльності. Композитор говорив про себе, що «в творчості я – лірик, здебільше використовую малі, а то й мініатюрні форми» [1, с. 180]. Його активна виконавська діяльність, що зумовила жанрові пріоритети творчості, часто була пов'язана саме з ансамблевими виступами. Під його фортепіанний супровід співали М. Менцинський, М. Маслюк, О. Любич-Парахоняк, О. П'ясецька, І. Синенька-Іваницька, І. Шмериківська-Приймова, М. Сабат-Свірська, О. Носалевич, М. Голинський, А. Крушельницька³.

У галузі камерно-вокальної музики плідно працював А. Рудницький (його перу належать близько 70 солоспівів). До їх написання його також спонукала власна концертмейстерська діяльність, в якій він був справжнім майстром. У 1920-1922 рр. А. Рудницький був концертмейстером Львівської опери. У Берліні виступав у концертах зі співачкою Е. фон Штеттен. Згодом він постійно виступав зі своєю дружиною – М. Сокіл, яка

¹ Працюючи зі співачкою, С. Людкевич довершував свої солоспіви, вдосконалював вокальну партію. У своїх спогадах М. Сабат-Свірська писала, що «усім, що я в житті здобула, як на оперній сцені, так і на концертній естраді, я завдячую ... Людкевичу ... Я співала, а композитор акомпанував, робив собі в нотах всякі помітки і поправки» [7, с. 65-66].

² У 1901-1902 рр. Людкевич пише праці: «Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка», «Про композиції до поезій Шевченка» і саме в цей період розпочинає роботу над «Кавказом». З 1933 року композитор працює над кантатою «Заповіт», паралельно осмислює це теоретично у статтях «Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка» (1934 р.) та «Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» (1934 р.). Перший оригінальний солоспів «Нещасний» на слова М. Шашкевича С. Людкевич написав у 1894 році, а 1911 року розпочав роботу над працею «Поезії М. Шашкевича в музиці».

³ Під час навчання в Празі, коли В. Барвінський працював акомпаніатором балету у празькій групі Е. Жака-Далькроза, йому також пропонували співпрацю славенні співаки, зокрема, солістка Берлінської та Нью-Йоркської опери мегазірка Е. Дестінова [9, с. 25].

була примадонною Київської і Харківської опер та визначною камерною співачкою. Дружина-співачка була, безперечно, музою композитора, інспірувала його камерно-вокальну творчість, і більшість солоспівів для високого голосу написані саме для М. Сокіл (з урахуванням теситури та технічних можливостей її голосу). Акомпанував композитор також О. Лепковій, Л. Туркевич.

У якості акомпаніатора виступав і Р. Сімович. У періодиці 30-х років збереглися відгуки на його концерти з О. Бандрівською.

Часто виступали на концертній естраді з солістами і хоровими колективами Я. Ярославенко і В. Безкоровайний. Зокрема, В. Безкоровайний акомпанував співакам – С. Стеблинській (своїй дружині, яка була також і скрипалькою), солістам тернопільського «Бояну» М. Гірняковій, М. Коренцівній, О. Ваврик, В. Клодзінському, А. Остапчуку. Як акомпаніатор Я. Ярославенко зі співачкою М. Сіак виступав у різних містах Галичини.

У різних культурно-мистецьких заходах часто брала участь перша українська жінка-композитор С. Туркевич, яка була «непересічною піаністкою і особливо акомпанаторкою», – відзначає С. Павлишин [11, с. 15]. Від осені 1933 року до літа 1935 року вона виконувала функції концертмейстера у Празькій консерваторії, проводила лекції з фортепіано. У Львові працювала у класі А. Дідюра в консерваторії ПМТ, концертмейстером Львівського оперного театру (1939). Багато виступала із сестрою І. Туркевич, І. Шмериківською-Приймовою, Є. Зарицькою, М. Скала-Старицьким.

З. Лисько у 1920-1922 рр. працював акомпаніатором та аранжувальником у Львівському драматичному театрі.

Б. Кудрик (Рогатинець) також займався концертмейстерською діяльністю, гастролював з М. Маслоком-Мартіні, М. Сабат-Свірською, виступав в концертах «Бандуриста», «Сурми», «Львівського Бояна». Його наукова діяльність була спрямована на висвітлення проблем музики і слова¹.

Нерідко вокальні твори писали для свого репертуару й композитори-співаки: В. Балтарович, О. Бобикевич, Є. Форостина та М. Волошин. Якщо М. Волошин і Є. Форостина залишили лише поодинокі зразки камерно-вокальної музики (солоспіви на слова Т. Шевченка: «В неволі тяжко» Є. Форостини та «Ой гляну я, подивлюся» й «Засни» М. Волошина), то вокальна спадщина О. Бобикевича і В. Балтаровича є досить об'ємною: творчий доробок О. Бобикевича налічує понад сто творів цього жанру, В. Балтаровича – понад двадцять.

Отже, орієнтація на вокальну музику та відповідні жанри була зумовлена не лише традицією, що склалася у період становлення національного стилю. Вона диктувалася також певними умовами функціонування культури, «соціальним запитом», наявністю високопрофесійних виконавців. Серед чинників, що спонукали композиторів до реалізації у камерно-вокальній сфері, можна виокремити комунікативні, зумовлені міжособистісним спілкуванням з поетами, творчо-родинні зв'язки; власну літературно-поетичну діяльність; індивідуально-психологічні особливості митців, що знайшли виявлення у тяжінні до камерності, ліричної форми висловлювання, мініатюрних форм; дослідницько-аналітичні, пов'язані з науковим зацікавленням питаннями вокального мистецтва. Важливе значення мала і концертмейстерська діяльність композиторів-піаністів, виступи у складі вокально-фортепіанних дуетів. У діяльності галицьких композиторів ці чинники взаємодіяли, переплітались та стали важливими рушіями розвитку жанру, спричинилися до розквіту камерно-вокальної музики на західних теренах України у першій третині ХХ ст.

¹ У теоретичному доробку Б. Кудрика окрему групу становлять статті, в яких він розглядає питання використання поетичних джерел і пріоритетність у зверненні українських композиторів до національної поезії («Іван Франко в пісні» (1936 р.), «Поезія Шевченка в музиці» (1938 р.), «Відносини українських поетів і письменників до музики» (1938 р.). Про проблеми інтерпретації, поетичної образності йдеться також у рецензіях на концертні виступи С. Крушельницької, І. Синенької-Іваницької, І. Шмериківської-Приймової, О. Бандрівської, Д. Йохи, Л. Черних, О. Руснака, М. Менцинського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / В. Барвінський / [упор. В. Грабовський]. – Дрогобич: Коло, 2004. – 256 с.
2. Булка Ю. П. Нестор Нижанківський: життя і творчість / Ю. Булка. – Львів–Нью-Йорк, 1997. – 60 с.
3. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Мирослава Андріївна Жишкович. – Львів, 2006. – 246 с.
4. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. / Л. О. Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.
5. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи. / С. Людкевич / [ред.-упор. З. Штундер]. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – 496 с.
6. Майчик О. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Остап Майчик. – Львів, 2010. – 16 с.
7. Марія Сабат-Свірська: спогади, матеріали / М. Сабат-Свірська / [упор., вст. ст. та прим. Б. Столярчука; ред. Л. Марчук]. – Рівне: Овід, 2006. – 188 с.
8. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) / Петро Медведик // Записки НТШ. – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 379-381.
9. Назар-Шевчук Л. Й. Феномен Василя Барвінського: комплементарний характер творчої діяльності (до 120-ліття від дня народження) / Л. Й. Назар-Шевчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – Рівне: РДГУ, 2008. – С. 22-31.
10. Ніколаєва Л. М. Концертмейстерсько-акомпаніаторська діяльність українських музикантів у системі національної культури / Лідія Ніколаєва // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії / [упор. О. В. Шевчук]. – Вип. 5. – К., 2004. – С. 65-70.
11. Павлишин С. С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович / С. Павлишин. – Львів: Бак, 2004. – 158 с.
12. Павлишин С. Станіслав Людкевич / С. Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1974. – 53 с.
13. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського / Ігор Соневицький // Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 334-352.
14. Терещенко А. К. Роман Сімович / А. К. Терещенко. – К.: Муз. Україна, 1973. – 31 с.
15. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість / З. Штундер. – Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. – Т. 1. (1879-1939). – 636 с.
16. Якуб'як Я. В. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич / Я. Якуб'як // Василь Барвінський і українська музична культура: статті і матеріали / [упор. О. Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – С. 53-61.
17. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: монографія / Я. Якуб'як. – Львів: ДВУ НТШ, 2003. – 264 с.
18. Hnativ T. Das ukrainische Kunstlied in seiner historischen Entwicklung / Tamara Hnativ // Muzyka i liryka: zeszyty naukowe zespołu historii i teorii pieśni. – 8. European solo song. – Akademia Muzyczna w Krakowie, 1999. – S.167-179.

УДК 78.491

В. В. АНДРІЄВСЬКА

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ ВАСИЛЯ ВИТВИЦЬКОГО
40-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Стаття присвячена образно-стилістичним та композиційним особливостям камерно-інструментальних творів Василя Витвицького 40-х років ХХ століття (Струнний квартет № 1 та Фортепіанне тріо, 1942 – 1943).

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, тріо, квартет, львівська композиторська школа, фольклор.

В. В. АНДРИЕВСКАЯ

**КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ ВАСИЛИЯ ВИТВИЦКОГО
40-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА**

Статья посвящена образно-стилистическим и композиционным особенностям камерно-инструментальных произведений Василия Витвицкого 40-х годов ХХ столетия (Струнный квартет № 1 и Фортепианное трио, 1942 – 1943).

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, трио, квартет, львовская композиторская школа, фольклор.

V. V. ANDRIYEVSKA

**CHAMBER-INSTRUMENTAL ENSAMBLE OF
WASYL WYTWYCKY IN 1940–TH YEARS**

This article is devoted to problems of style, imagery and compositions analysis of chamber-instrumental works by Wasyl Wytwycky in 40-th years of the ХХ century (The String Quartet № 1 and Piano trio, 1942 – 1943).

Key words: Chamber-instrumental ensemble, trio, quartet, L'viv composer's school, folklor.

Камерно-інструментальна спадщина Василя Витвицького (1905–1989), композитора і музикознавця, залишається недостатньо висвітленою. Розвідки М. Зубеляк [5, с. 3-8], Л. Лехника [8, с. 8-18]¹, Я. Михальчишина [10, с. 27-29], В. Пилиповича [11, с. 7-18] присвячені загальній характеристиці постаті митця. Камерно-інструментальний спадок Витвицького (два тріо, два струнні квартети, Сюїта для скрипки, віолончелі та фортепіано, Диптих для струнного оркестру), крім побіжних згадок, не знайшов у них всебічної оцінки.

Тому найважливішим інформаційним джерелом для нашого дослідження стали праці самого Витвицького [1, 2, 3, 4].

Метою розвідки є висвітлення особливостей образного світу та специфіки драматургії камерно-інструментальних творів композитора, їх місця та значення в контексті розвитку західноукраїнської інструментальної музики 30–40-х років ХХ століття.

Камерно-інструментальна творчість Витвицького «доамериканського» періоду розгорталася на розмаїтому музичному тлі східногалицької культури кінця 30–40-х років ХХ століття, в безпосередньому зв'язку із камерно-інструментальною музикою його сучасників – С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, Н. Нижанківського, Р. Сімовича [6, с. 285].

¹ Розвідка Л. Лехника [8] лише оглядово характеризує камерну творчість митця.

Струнний квартет № 1 було написано в 1942–1943 роках [3, с. 109]. Перше його виконання відбулося у Львові в 1943 році квартетом Володимира Цісика¹. Твір складається з чотирьох частин, що мають програмні назви, і має своєрідну композицію: перша частина – Прелюд; друга – Скерцо; третя – Ноктюрн; четверта – Фінал. Риси програмності у Квартеті мають місце лише на жанровому рівні.

Перша частина – Prelude – виконує у циклі роль своєрідного вступу. Широка, наспівна початкова мелодія у партії першої скрипки, що неспішно розгортається на тлі коротких мелодичних фраз другої скрипки та віолончелі, асоціюється із образами народних журливих пісень². Цьому сприяє і темп (*Andante sostenuto*), і прозорість фактури, і спосіб розвитку музичного матеріалу. Можна погодитися з думкою Л. Лехника [9, с. 2], що форма цієї частини позначена рисами варіаційності (семитактова тема та вісім варіацій). Зрозуміло, що варіаційність в даному випадку є досить вільною аналогією, межуючи із наскрізною формою вільної будови.

Цікавою є сама тема (*C-dur*). Лінійний принцип (розширено-тонального) мислення у поєднанні із використанням контрастної поліфонії стають визначальними у цій частині. Виклад теми та перших двох варіацій утворює вступний розділ варіаційного розгортання. Починаючи із третьої варіації, розвиток інтенсифікується: вона приваблює простотою ліричної теми, поданої в натуральному *C-dur*. За рахунок фактурних фігурацій (у партії альт) характер мелодії стає наспівніший та спокійніший, лише контрапункт другої скрипки та віолончелі вносить певну гармонічну дисонантність у вертикаль. Друге речення теми (в тональності *e-moll*) підводить до четвертої варіації, де автор змінює темп і тональність (*Piu mosso espressivo, fis-moll*), а також фактуру (тему проводить друга скрипка, потім перша). Завдяки цьому змінюється і сам її характер: вона стає більш схвильованою та драматичною.

Четверта варіація разом із п'ятою утворює субцикл, що стає першою кульмінацією в драматургії Прелюді. Основним принципом розвитку у цьому субциклі є секвенційна варіантність розвитку теми (*fis-A-F-fis-gis-cis*) на тлі вже знайомої тріольної фігурації віолончелі та контрапунктів другої скрипки та альт. П'ята варіація є найрозгорненішою (23 такти). Повільний «спад», який затихає, – готує появу шостої варіації, що є контрастною до попередніх, оскільки подана у характері танцю.

Зміна темпу (*Allegro*), двотактовий вступ віолончелі (з наслідуванням гри басолі у трієстих музиках), перемінний метр ($2/4-3/4$) створюють образ запального народного танцю. І хоча тематичний матеріал, на перший погляд, видається новим, можна виявити й окремі елементи теми. Кульмінація шостої варіації збігається з початком наступної, сьомої, де виклад основної теми подано у новій фактурі. Виразний ритмічнотонаційний контрапункт віолончелі рельєфно відтінює двооктавний унісон вихідної теми і готує другу кульмінацію циклу у першій частині сьомої варіації. Поступово партії альт та віолончелі втрачають інтонаційну рельєфність, переходячи в загальні форми руху. В той час на динаміці «*f*» у скрипок розгортається основна тема варіацій. Кульмінаційне напруження ніби повисає на останній ноті. Після смислової фермати розпочинається остання, восьма варіація, що стає епілогом попередніх драматичних перипетій. Задумливо та неспішно, як і на початку першої частини, на тлі прозорої фактури звучать характерні елементи теми. Сповільнюється темп (*Lento*), завмирає ритмічний пульс акомпануючих голосів. І лише солююча перша скрипка проводить востаннє на тлі витриманої гармонії видозмінену початкову фразу основної теми, що завершується життєстверджуючим *C-dur*.

Друга частина Струнного квартету – Scherzo – контрастує із першою як образно-емоційним тонутом, так і музичними компонентами. Сам характер частини циклу вказаний композитором – *Allegro Affanato* (швидко, тривожно). Пружно-насторожена моторика крайніх

¹ Згодом Квартет виконувався Детройтським квартетом (1957, США), в 1990 р. – квартетом Львівської консерваторії (Л. Чайковська, О. Когут-Ванькович, Б. Гупаловський, Р. Фесюк), у 1991 році – квартетом ім. М. Леонтовича.

² Структурний аналіз здійснюється із партитури опублікованого видання «В. Витвицький. Струнний квартет», Львів, 2002.

розділів частини, написаної у складній тричастинній формі, рельєфно відтіняється лірично-наспівною середньою частиною, музичним матеріалом для якої, за свідченням самого композитора, послужила лемківська народна пісня «Та свитай, Боже, свитай», записана від О. Роздольського (тт. 12 – 15) [3, с. 78]. Характерним прийомом викладу тематизму у крайніх розділах цієї частини є почерговий вступ голосів в основній темі (друга скрипка, перша), наявність остинатної ритмофігури (♩♩♩♩ або ♩♩♩♩♩) у партії віолончелі, застосування розширеної тональності (e moll), принцип секвенційного розвитку тематизму (тт. 4 – 8). Реприза Скерцо скорочена та динамізована: власне тут знаходиться кульмінація. Вражає абсолютна ясність структури, завершеність її складових (цезура між першим розділом та серединою, остинатне «переднімання» при переході до заключної частини).

Використання Витвицьким у середньому розділі народнопісенної цитати має свою специфіку. Інструменти передають мелодію короткими фразами від одного до іншого (перша, друга скрипки, потім віолончель). Гармонічний фон прозорий. Щоправда, другий розділ середини є більш насиченим та ускладненим гармонічно й фактурно (форма середини – проста двочастинна). Витвицький посилює контраст між крайніми розділами та серединою змінами темпу (*allegretto*, потім *meno mosso*), ладотональності (e-moll – A-dur), фактури. Свіжість лідійського ладу народного автентика створює образ ліричного споглядання та емоційної гармонійності.

Третя частина Квартету – *Nokturne* (gis – cis-moll) – колоритна пейзажна замальовка. Повільність та неспішність крайніх розділів (*Lento*) контрастує із танцювально-інструментальним первнем середини. Складна тричастинна форма із скороченою репризою ідеально відповідає композиторському задуму. Одноголоса вишукана мелодія із примхливим ритмом у сольуючої першої скрипки передається до віолончелі. Тембровий фонізм у поєднанні з ладовою змінністю (moll – dur) створюють тремтливо-ніжний та невловимий образ, як марево у ранній тиші (тт. 1 – 7). Далі в калейдоскопі образних трансформацій теми Витвицький ставить авторську ремарку *risoluto*, яке скеровує розвиток теми в інше емоційне річище. Наступна зміна характеру – *tranquillo* – надає їй рис наспівності та ліричного самозаспокоєння. Заключні репліки віолончелі імітують звучання народної гуцульської натуральної труби (трембіти). Ясний тональний план (основна тональність – перемінна – gis/cis moll), чітке структурування та завершеність розділів зробили можливим поєднання в Ноктюрні таких різноманітних образних трансформацій.

Середня частина – *Allegro* – цілком інший, контрастний світ образів (тт. 1 – 6). Яскрава тональність (Des-dur) спонукає заграти всіма барвами простенький інструментальний нагреш (соло другої скрипки), трактований Витвицьким у народному дусі. Змінний метр, імітаційні вступи інструментів надають йому рис танцювальності. Цікавим драматургічним моментом розвитку є друга побудова розділу (*Piu sostenuto*), в якій одночасно поєднується тематизм першого розділу (партія альт) і середини (партія першої скрипки) на тлі інваріантних трансформацій цих самих тем у партії другої скрипки та віолончелі. Оригінальним є й завершення середнього розділу, де партія альт імітує імпровізаційне награвання трембіти.

Повернення до початкового темпу (*tempo I*) та тональності (gis–cis) знаменує початок динамізованої репризи, в якій у скороченому вигляді з'являються основні елементи теми. Авторська ремарка *con sordino* для всіх інструментів ансамблю диктує виконавцям сенс образної трансформації: реальний світ ніби розчиняється і відходить у небуття. Після фермати у заповільненому темпі (*Lento assai*) востаннє звучить початкова фраза першої теми. Завершується частина вже знайомим імітуванням мотиву трембіт (у тембрі віолончелі).

Фіналові Квартету композитор не дав програмної назви, однак він має чітко окреслену жанрову основу: це *аркан*, в якому відтворено яскраву, танцювальну стихію гуцульського чоловічого танцю. Витвицький обрав для втілення задуму сонатну форму з нетрадиційним тональним співвідношенням головних тем, мініатюрною розробкою, дзеркальною репризою та невеликою кодою.

Головна тема (a-moll) – рухливо-моторна та запально-танцювальна – є досить об'ємною, оскільки вже в експозиції композитор інтенсивно розвиває тему (секвенційність,

зміна фактури, елементи контрастної поліфонії). Дві хвили розгортання підводять до сполучної теми, заснованої на ритмоформулі аркана.

Зміна темпу (*meno mosso*) і характеру (сфера лірики) знаменує появу побічної теми (*Es-dur*, тт. 2–6), що проводиться двічі на тлі ритмоформулі аркана акомпануючих голосів. Мініатюрна розробка (25 т.) заснована на розвитку елементів головної теми у поєднанні із самостійними контрапунктами (партій альт та віолончелі). Після генеральної паузи з'являється зв'язка, побудована на елементах головної та сполучної тем, яка безпосередньо переходить у побічну (*cis-moll*), в репризі скорочену, за якою разом зі зміною темпу (*tempo I*) слідує скорочена головна. Невелика кода, побудована на матеріалі головної теми, завершує фінал.

Фортепіанне тріо («Камерна сонатина») Витвицького, що створювалося паралельно зі Струнним квартетом (1942) [3, с. 108], витримане в близькому образному ключі. Твір є цікавим зразком львівської камерної музики 40-х років ХХ століття і, подібно до Квартету, вражає гармонійністю світосприйняття на тлі нелегких воєнних років окупованого фашистами Львова. Воно відразу ж було виконане у залі Музичного інституту ім. Лисенка у складі: Р. Савицький (фортепіано), Р. Криштальський (скрипка), П. Пшеничка (віолончель) [3, с. 109]. Твір складається із трьох частин, об'єднаних у цикл спорідненими та контрастними образно-емоційними сферами (лірика, танцювальність, маршовість, пісенність) та спільними стильовими засадами розготання самого музичного матеріалу.

Перша частина (*Allegro ma non troppo, A dur*) написана у формі сонатного *allegro* із класичним співвідношенням тональностей головної та побічної партій (*A-dur – fis-moll – D-dur* в експозиції, *A-dur – A-dur* – в репризі)¹. Прості пісенні форми обох партій (двочастинні), їх чіткі обриси продиктовані, очевидно, безконфліктністю ліричного тематизму головної і побічної тем (тт. 1 – 7, тт. 7 – 14). Проте вже в експозиції Витвицький подає їх у дещо різних ліричних аспектах: головна тема, вже у другому реченні, набуває стрімкості та емоційної наснаги (імітаційні вступи скрипки та віолончелі). Побічна тема має підкреслено експозиційний тип викладу, завершеність внутрішніх побудов. Витвицький досить вдало їх протиставляє: «вибухова» лірична схвильованість головної теми урівноважується широтою наспівної мелодики побічної. Заклучна частина побічної партії викладена у двочастинній безрепризній формі (А В), де перша тема – продовження ліричної сфери побічної, а друга – нові, заклучні квартові ходи у партії віолончелі, з характерним пунктованим ритмом (тт. 5 – 10). Цей тематизм в подальшому стане цементуючим елементом усієї форми першої частини, позаяк з'являтиметься перед початком нових розділів розробки, репризи (розширеної й зміненої) та коди.

Розробка побудована виключно на елементах головної теми, яка розгортається секвенційно (по тональностях *cis, g, a*) з елементами імітаційності та контрастної поліфонії. Цікавою є драматургія: динамічна розробка починається відразу з *ff* і поступово спадає до *mf* (до початку репризи). Реприза першої частини традиційна. Вже знайомі маршово-заклучні інтонації у партії віолончелі приводять до невеликої коди, побудованої на матеріалі головної теми.

Друга частина Тріо (*Andante sostenuto, D-dur*) – сфера зосередженої, самозаглибленої лірики. Традиційна для такого типу образності форма (складна тричастинна) має, однак, свої особливості. Восьмитактовий хорал, що облямовує частину в цілому, служить основою крайніх розділів (А): синкопована початкова інтонація проходить ряд інтонаційних перетворень (у другому реченні), щоб вільно трансформуватись у широку, піднесено-ліричну мелодію скрипки (*D-dur*) на тлі виразного контрапункту віолончелі та арпеджійованих акордів фортепіано («розріджена» хоральна фактура початкового періоду). Прозорість фактури, вишукана «загостреність» лідійського ладу та рівномірне метричне коливання фону створює просвітлений та чистий образ. Плавний перехід переростає у середній розділ (*Allegro moderato, B-dur*), що контрастує з крайніми: це простий інструментальний награв у народному дусі із типовими рисами танцювальності (тт. 17 – 18, тт. 1 – 7). Тема, тричі проведена з незмінним

¹ Структура Тріо розглядається за рукописною партитурою з особистого архіву композитора.

лідійським забарвленням у різній динаміці (*p*, *f*), створює атмосферу музикування сільських трієстих музик, які або наближаються, або віддаляються. Цезурна фермата відмежує середній розділ та репризу, яка звучить у світлому D-dur.

Третя частина (*Allegro rustico*, E-dur), що завершує Тріо, вирішена у жанрово-танцювальному плані. Матеріал фіналу скомпонований у складну тричастинну форму, де крайні частини – стихія танцю, а середня – сфера задумливої лірики. Цікавою є побудова облямовуючих частин, насичених різноманітним, але інтонаційно-спорідненим тематичним матеріалом. Початковий, стилізований в народному дусі незграбний танцювальний мотив повторюється декілька разів, виконуючи роль рефрену-ритурнелю, типового для народно-інструментальної традиції. Основна тема, споріднена з ним образно-інтонаційно, уособлює стихію танцю (тт. 11 – 15) і зазнає інтенсивного розвитку. Звертає на себе увагу і третя тема (унісон скрипки та віолончелі), що імітує один із прийомів народно-інструментального музикування (октавне дублювання скрипкою та басолі). В розділі «А» лише основна тема зазнає розвитку (переважно секвенційного). Дві інші експонуються в основній тональності E-dur. В образному плані цей розділ асоціюється із народно-інструментальним змаганням сільських музик, де кожен хоче полонити слухача своїм виконавським мистецтвом.

Авторська ремарка *rubato* фактурно-ритмічними (тріолі) змінами знаменує початок середнього розділу B (*Tranquillo*, F-dur). Виразна, неспішно-лірична тема у віолончелі, що підхоплюється скрипкою, переносить у цілком іншу сферу, споріднену із народними ліричними журливими піснями (тт. 1 – 7). Не цитуючи народних автентиків, композиторові вдалося створити глибоко народний образ.

Зміна тональності (E-dur) вказує на початок репризи, яка в фіналі динамізована. Із трьох наявних у першому розділі тем автор залишає основну (танцювальну), яку розвиває поліфонічними засобами (імітаційні вступи інструментів). Можна помітити і певну інтонаційну спільність із темою середнього розділу, подану в якості *пропости в димінущій*. Завершує фінал компактна кода, побудована на матеріалі основної танцювальної теми.

Підсумовуючи огляд камерно-інструментальної творчості В. Витвицького (на прикладі його Першого струнного квартету та Фортепіанного тріо), ми прийшли до наступних висновків: працюючи і спілкуючись із такими видатними композиторськими постатями, як С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, що сповідували принципи так званої «празької» школи, Витвицький не зміг уникнути їх могутнього творчого впливу. Камерно-інструментальні ансамблі Василя Витвицького 40-х років значно розширили образно-тематичні, жанрові, штрихо-артикуляційні горизонти камерного письма львівських композиторів. При опорі на здобутки своїх попередників (Барвінського, Людкевича, Нижанківського) композиторові вдалося внести в образний світ своїх камерних творів свіжий струмінь. Неокласичний підхід автора до втілення фольклорної стихії передбачає тонку стилізацію тембрів народних гуцульських інструментів, зокрема натуральної труби (трембіти), сопілки (денцівки), імітування гри народно-інструментальних капел, штрихо-артикуляційних та виконавських прийомів гри народних музик. Композитор часто психологізує стилізований народний жанр (аркан, коломиїку) ладово-ритмічними засобами, використовує незвичні ефекти зображення стихії народного свята (друга частина Тріо) та ін. Неокласичний підхід Витвицького до втілення фольклорних ідіом східногалицької традиції став суголосним до творів молодого М. Скорика та молодшої генерації львівських митців (В. Камінський, О. Криволап, Ю. Ланюк, О. Козаренко, Б. Фроляк).

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. За океаном: зб. статей / Василь Витвицький. – [ред.-упор. Ю. Ясиновський]. – Львів: СКУ, 1996. – 132 с.
2. Витвицький В. Музикознавчі праці / Василь Витвицький // НАНУ, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Серія «Історія української музики»: вип. 11 дослідження. – 400 с.
3. Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади / Василь Витвицький. – Сучасність, 1989. – 217 с.

4. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / Василь Витвицький. – Перемишль, 2004. – 158 с.
5. Зубеляк М. Витвицький – музикознавець / Мар'яна Зубеляк // Василь Витвицький. За океаном: зб. статей. – Львів, 1996. – С. 3-8.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів: НТШ, 2000. – 285 с.
7. Лехник Л. В. Витвицький і його діяльність у Вищому Музичному інституті ім. М. Лисенка / Л. В. Лехник // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка: Musica humana. – Львів, 2005. – Вип. 10, Число 2. – С. 60-65.
8. Лехник Л. В. Витвицький – митець і вчений / Л. В. Лехник // В. Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С. 8-18.
9. Лехник Л. Переднє слово / Л. В. Лехник // В. Витвицький. Струнний квартет. – Львів, 2002. – С. 2.
10. Михальчишин Я. В. Витвицький / Ярослав Михальчишин // З музикою крізь життя. – Львів, 1992. – С. 211-214.
11. Пилипович В. Вступне слово / В. Пилипович // В. Витвицький. Старогалицька сольна пісня XIX століття. – Перемишль, 2004. – С. 7-18.

УДК 78.27

Л. Й. НАЗАР-ШЕВЧУК

СВІТСЬКІ МОДЕЛІ ОНТОЛОГІЗМУ В МУЗИЦІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Антропософські тенденції нового містицизму першої половини XX ст. яскраво проявилися не лише в духовних, але й у світських творах В. Барвінського, релігійна свідомість якого як домітна сфера духовно-етичних констант композитора дозволяє виявити та окреслити світські моделі онтологізму в творчості композитора, зокрема у вокальних поемах «94 Псалом Давида», «Пісня пісень», а також в інших інструментальних циклічних композиціях.

Ключові слова: Василь Барвінський, новий містицизм, релігійна свідомість, світські моделі онтологізму в музиці композитора, синергетичний тип драматургії.

Л. И. НАЗАР-ШЕВЧУК

СВЕТСКИЕ МОДЕЛИ ОНТОЛОГИЗМА В МУЗЫКЕ ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО

Антропософские тенденции нового мистицизма первой половины XX в. ярко проявились не только в духовных, но и в светских сочинениях В. Барвинского, религиозное сознание которого как доминантная сфера духовно-этических констант разрешает определить и описать светские модели онтологизма в творчестве композитора, в частности в вокальных поэмах «94 Псалом Давида», «Песня песен», а также в других инструментальных циклических композициях.

Ключевые слова: Василий Барвинский, новый мистицизм, религиозное сознание, светские модели онтологизма в музыке композитора, синергетический тип драматургии.

L. J. NAZAR-SCHEVCHUK

SECULAR FORMS OF THE ONTOLOGISM IN THE CREATIVE WORKS OF VASYL' BARVINS'KIY

The anthroposophy trends of the new mysticism in the early 20-th c. became apparent in the sacred as well as in the secular works by V. Barvins'kiy. Barvins'kiy's religion consciousness was the

dominant sphere of his spiritual and ethical statements It allows to define and analyze the secular forms of ontologism in the composer's creative works in particular in the vocal poems «94 Davyd's Psalm» and «Song's Song» as well as the other instrumental cyclic compositions.

Key words: *Vasyl' Barvins'kiy, the New Mysticism, the Religion Consciousness, Secular Forms of the Ontologism in the Composer's Creative Works, the Synergetic Type of Dramaturgy.*

Релігійна життєва позиція митця є співвідсною з найширшим колом явищ мистецького порядку, і насамперед з образно-ідейним комплексом творчості. До сьогодні тема співвідношення релігійного та світського начал у музичному мистецтві є малодослідженою. І якщо європейська естетично-філософська думка активно торкалася цих питань (Е. Дальгауз, Ж. Марітен, Дж. Сантаяна та ін.), то вітчизняна музична естетика щойно накреслює магістральні шляхи та вектори вивчення та осмислення цієї без перебільшення фундаментальної проблематики, яка особливо актуалізується в складних культурних процесах сучасного глобалізованого суспільства.

За твердженням Л. Зайцевої, «закони світської свідомості змінюють зміст жанрової системи, часопростору як онтологічного параметру музики, утворюють антропоцентричну картину світу. Концепція особистості у світській культурі скерована на утвердження власного ego, суб'єктивного «Я», цінностей земного, психологічного чи уявного буття, обмеженого власним психологічним душевним досвідом. Досвід європейської та вітчизняної музичної культури передбачає два типи художньої свідомості: релігійний та світський» [5, с. 9]. Їх взаємодія особливо яскраво виявляється в світських творах. Адже «динаміку особистості утворює не лише система Богоспілкування (теологічний тип культури), а ставлення Антропоса до світу, соціального середовища» [5, с. 10]. Таким чином, аналізуючи жанри світського типу можна виявляти «світські моделі онтологізму».

Метою статті є визначення духовних констант В. Барвінського, однак не в сфері сакральної чи паралітургічної музики¹, а крізь призму творів світського призначення, що є однією з домінантних рис його композиторського стилю в цілому.

У жанровій палітрі В. Барвінського, серед яких чільне місце посідають світські твори, все ж вихідним критерієм щодо онтологічної мистецької позиції слугуватимуть композиції, пов'язані зі словом, яке дозволяє через музичні коди, семантичні знаки вербалізувати певні ідеї чи образи². Як пограничні в екстраполяційному об'ємі духовно-релігійного простору внутрішнього відчуття Бога виступають в творчості композитора два світські солоспіви: «94 Псалом Давида» у переспіві П. Куліша та «Пісня Пісень» на текст В. Маслова-Стокіза.

Палкою, сповненою пристрасного драматизму, наче волення до Бога, є одна з найпатетичніших сторінок творчості композитора – «94 Псалом Давида». Розглядаючи постать митця під цим кутом зору, вирішальним є текст монологу, який окреслює характер, тип стосунків між людиною і Богом³. Грандіозна молитва вирішена у композитора драматичними засобами, це чи не єдиний твір такого потужного монументального розмаху в мистецькому

¹ До подібного типу творів належать Пісні з Богогласника, обробки коляд (як вид паралітургічної творчості), фортепіанний цикл «Колядки та щедрівки» та «Урочиста кантата на честь ексценції митрополита Андрея Шептицького». Дві молитви «Отче наш» для мішаного хору без супроводу та «Богородице Діво» для соло (сопрано-тенора) в супроводі мішаного хору, створені в концтаборі, не віднайдені.

² Подібним шляхом рухаються дослідники бахівської творчості (А. Швайцер, Б. Яворський), а семіотичний аналіз дозволяє на мікроструктурному рівні розглядати явище в герменевтичному світлі, здатне виявити його суть в широкому контекстуальному просторі [6].

³ Книга Псалмів, переспіви якої хвилюють багатьох митців, часто стають відправною точкою, в певному сенсі базою для розбудови стосунків людини з Богом, адже охоплюють чи не всю гаму та багатогранність життєвих проявів як живий виразник людської душі. За найдавніших часів християнської Церкви молитва псалмами посідала друге місце після «Господньої молитви». Вплив псалмів на літературу був і залишається вирішальним від найдавніших часів аж до найновіших (Володимир Мономах, Г. Сковорода (один з найкращих коментаторів Біблії в світі), М. Шашкеич, П. Куліш, Т. Шевченко, О. Кониський, Леся Українка та ін.).

доробку В.Барвінського. Символічно, що твір був написаний у 1918 році на прохання батька – Олександра Барвінського, який отримав текст особисто від П. Куліша. В. Барвінський вертається до цього твору в 30-х роках, інструментуючи його для великого симфонічного оркестру на замовлення знаменитого баса М. Голинського. Обираючи тональність 5 симфонії Бетховена – *c-moll*, автор користується відповідними засобами: імперативна висхідна тирата баса в інструментальному вступі, накладена зустрічним рухом на в'язкий нисхідний секундовий хід, хроматизація початкової поспівки та пунктирний ритм, враховуючи при цьому насиченість низьких регістрів та рівень динаміки (*f*) – все це передбачає грандіозну драматичну колізію, вирішену в патетичному дусі палких пророчих звертань до Бога Мойсея, Ісайї чи Єремії. В. Барвінський, створюючи пристрасний монолог, використовує й закономірності ораторської промови (збиваючи наголоси, добивається мовленнєвого ефекту псалмодування-речитації), що рівночасно наближаються до манери виконання дум, емоційно-пристрасної патетики А. Веделя (на словах «Доколе, Господи, доколе» композитор використовує семантичні інтонаційно-ритмічні знаки А. Веделя). У полісемантичній структурі твору автор використовує різноманітні композиційно-драматургічні прийоми, які працюють на вирішення генеральної ідеї. Це і риси театрального монологу (скупа вокальна теситура відповідає скандуванню-промовлянню тексту часто на одному звуці з риторичними вигуками, запитаннями), і композиційні прийоми думи (строфи, слідуючи одна за одною, нагадують уступи, які завершуються славословієм, хоч замість заплачки в даному випадку – заклик-волаття «О, Боже одомщення, зглянься!»), і риси хорового концерту з його наскрізною драматургічною лінією (сам жанр псалма в українській професійній музиці асоціюється власне з хоровими концертами). Семантичними лексемами в цьому творі постають закличний інтервал кварта, трійкова фігура (5 симфонія Л. ван Бетховена, «Не отвержи мене» М. Березовського), маршові інтонації, які поєднуються з оспівуванням окремих ступенів вузького амбітусу поспівок, створюють враження біблійного псалмодування, немов промовляючи до слухача з глибини віків. Велика роль у цьому пророцтві належить оркестровій партії: барокові тирати, рокотання литавр, семантика хвилі, бандурні глісандо, хоральні елементи, живописання картини «хімерних людських думок», маршово-гімнічний акордовий тип фактури – всі ці сегменти створюють колосальне симфонічне полотно.

На лапідарність, промовистість працює і тональний план твору. В ньому майже відсутнє характерне для В. Барвінського колоризування, натомість помітні альтераційні зміни в акордиці, яка позначена «близько дистанційним» тональним планом, що ніби утримує принцип тонального *rubato* в нанизанні думних уступів (1 уступ: *c- as-c-as* // 2 уступ: *f-Des-As-C* // 3 уступ: *C* // 4 уступ: *Des-D* («хімерні думки»)–*B-C* // 5 уступ: *Es-b-f* // 6 уступ: *Des-Fes-C* («правда»)// Славословіє-Кода: *C*). Епізод «хімерних думок» вирішений за допомогою альтерованих зменшених, збільшених нон- та поліакордів в глісандовій манері викладу. Цікаво трактує композитор одну з кульмінаційних точок твору – слово «правда» (59 т.), де в об'ємній акордовій вертикалі накладаються три тональні верстви: *C-dur – d-moll*6 – *F-dur*, підкреслюючи глобальний сенс цього слова. Отже, світський жанр вокально-симфонічної поеми, за визначенням Л. Ніколаєвої [9], набирає глибинної онтологічної значимості, трансформуючись у вокально-симфонічний псалом. У ХХ ст. цей жанр екстраполювався у різноманітних варіантах у творчості І. Стравинського, С. Рахманінова, А. Шнітке, К. Пендерецького, А. Пярта, А. Нікодемівича, В. Камінського, що може передбачати дослідження псалому як сакрального протожанру для нових жанрових різновидів у світській культурі.

Зовсім по-іншому вирішений романс «Пісня пісень» на сл. А. Маслової-Стокіза. У самій назві вже закладена біблійна асоціація («Пісня пісень» – це одна з поетичних книг Старого Завіту, алегорія якої сягає найінтимніших сфер любові між Творцем та його творінням, розміщена в Біблії між книгами Соломона). Найделікатнішими засобами передається розмова закоханої душі у свого Творця, яка очікує єдиного нечутного доторку Любові за межами свідомості і розуміння в молитві. Переспів біблійного тексту найдосконалішої любовної лірики, яку подає «ся Книга вічна, Книга Божа, Книга небесная» (Г. Сковорода), виспівується В. Барвінським як почуття любові небесної, неосяжної, вічної. Композитор умисно обирає лише пряму мову тексту вірша: звернення душі до Бога (а саме «Пісня Пісень» за об'явленнями

великим містиком св. Терезі Авільській, св. Хуанові від Хреста) трактується в духовній спадщині людства як прояв любові душі до Бога чи Церкви до Христа. В. Барвінський наче залишає місце для простору відчуття людського серця, не вибудовуючи самого закінчення поезії, яке пояснює абсолютну правомірність трактування цього солоспіву як одного з найсвітліших зразків містичної лірики в цілому. Лише весь вірш А. Маслова-Стокіза дає можливість зрозуміти цей текст як містичний монолог юного царя Соломона. Його було знайдено у збірці «Акорди» за 1905 р¹, впорядкованій І. Франком.

Долучаючи до вокальної та фортепіанної партій скрипку, композитор створює надзвичайне тріо, в якому витончено переплітаються три лінії любові. Перша – це арфові переливи фортепіано – ліра юного Соломона – досягають екстатичного одкровення. «Екстатичний стан визначається як форма трансформації людської свідомості, що відбувається у момент злиття з Абсолютом, коли відкривається нова реальність – реальність зустрічі із Трансцендентним» [2, с. 10]. Неподільне перетікання музичної матерії у фортепіано («тихий екстаз» у глибинному самозануренні) протиставляється однак цілеспрямовано-пошуковій дії у вокальній партії (довгий підготовчий етап, неподільний процес, що включає розвиток позитивної емоції до кульмінації – зустріч) – це друга «розповідна» лінія. І третя лінія – партія скрипки – високий регістр, флажолети, трелі, ніжна ангельська манера висловлювання якої становлять третій вимір любові – очікуваного неба. Так, вже у фактурно-просторовій вертикалі автор єднає характерну для його творчості тріаду: земного (природи), людського (індивідуальний вимір) та небесного (Трансцендент). Подібного типу поліплощинність спостерігаємо у Першій Прелюдії, Фортепіанних сонаті, концерті.

Речитативна мелодика у вокальній партії поступово мелодизується, мова набирає рис пісенності; партія ж скрипки незалежно існує в своїх висотах, починаючи діалог з голосом у середньому розділі, то припадаючи, то знову віддаляючись в дуеті; партія фортепіано витримана єдиним фігурно-фонним пластом, який відтінюється делікатними змінами. У середньому розділі пісенно-аріозне фугато розвивається в три «реальні» голоси (скрипка вилучає сурдину), зливаючись у комплементарну єдність, наскрізь пройняту ліричною пісенністю. Витончена манера письма нагадує повільні бахівські «розмови» чи то з 2 Бранденбурзького концерту, чи з подвійного скрипкового. Моменти канонічної імітації є характерною ознакою й українського підголоскового співу. Опісля цієї ліричної зони починається екстатичне нагнітання хвилеподібного типу. Закоханий голос, проходячи безліччю доріг в пошуках зустрічі, врешті зливається в так довгоочікуваному щасті, поглинаючи партію скрипки, яка вирине аж в інструментальній постлюдії.

Гармонія цього романсу надбарвіста. Практично виходячи за межі тональності, мажоро-мінорна тоніка «Es – с» уже само собою дає відчуття невизначеності-пошуку, граючи модифікаціями I-VI і III-I. Превалювання найрізноманітніших варіантів – VII, VI, II (від Es) або II, III, IV (від с) понижених, підвищених, альтерованих, в постійних поліакордових накладаннях, септ-, нон-, ундецімакорди творять, поєднуючи хроматику і діатонику, багатозвучні комплекси. Зрештою, в 44-50-х тт. містична гора Кармель вибудовується на цілотоновому ланцюгу поліакордів з витонченими альтераційними градаціями, що працюють

¹ Закінчення вірша, не використане В. Барвінським у солоспіві:

*Стелею кедри над нами сплітаються,
Поле ще вкрите квітками,
Стеляться рожі чудові саронськії
Килимом пишином під нами.
Пісня чудова повік незабутая
Ллється з високого трона:
Промені ранку ще грають на радіснім
Світлім чолі Соломона.
Хлопець державний до ліри схиляється,
Струн доторкнувся руками:
Пісня любові могутня і милая
Котиться й ллється струмками [1].*

на образ фантастичної недосяжності далеких вершин. Хорально-поліфонічний склад середньої частини урівноважується в тональному плані, та постійне перетікання голосів порушує стабільність, створюючи враження екстенсивної динаміки. У репризі ж часта зміна гармонії інтенсифікує загальне устремління, досягаючи апофеозу та вивершуючись не менш екстатичною кодою. Практично жодний акорд не обходиться без неакордових звуків. Ця техніка дає можливість композиторові знайти нові, свіжі звучання у прочитанні такої глибокоекзистенційної теми, як містичні переживання. Доречними будуть тут аналогії зі скрябінськими екстатичними станами, вирішеними через засоби «вищої делікатності».

Метро-ритмічні та темпові характеристики відіграють суттєву роль і є дуже деталізованими, тонко йдучи за текстом, тісно узгоджуючись з фактурними та динамічними змінами. Саме тип фактури висловлюватиме рівень осягнення певних станів. Поліхромно-поліхронні (світлоритмічні) площини трьох виконавців, вирішених різнорідними засобами, дають поліритмію у накладанні фігураційного, мовно-декламаційного та репетитивно-тремолоючого (у високих регістрах) типів викладу, які в процесі драматургічного нагнітання змінюються, набираючи нових рис, взаємодоповнюються, переплітаються, досягаючи втілення «драматургічної ідеї» – в кульмінаційній зоні композитор використовує остинатні трійкові ритми, потужну динаміку, укрупнення акордики, тутійний тип викладу, що дозволяє передати стан тріумфального апофеозу – всплеску екстатичного просвітлення і відчуття вищого блаженства, які і закладені в перлині світової лірики – Соломоновій «Пісні пісень».

Подібно до К. Дебюссі [2], у В. Барвінського, з одного боку, містично-релігійні переживання часто розвиваються на фоні домінуючої природи, з іншого – це духовний шлях індивідуума до злиття з Абсолютом, осягнення омріяного щастя. Частково відчуваються тенденції емоційно піднесених станів Р.Вагнера, через брукнерівську екстатичність замилювання «райськими межами» та висотою екзальтованих надекспресивних польотів О. Скрябіна. Але, на відміну від останнього, навіть у найбільшому просвітленні композитор ніколи не втрачає почуття реальності, яке всюдишче завдяки пісенній природі кордоцентричної лірики. Саме в цьому В. Барвінський наближається до відповідних апофеозних станів у музиці П. Чайковського та С. Рахманінова, частково до споглядальної лірики Й. Брамса.

Особливої уваги заслуговують і зони «тихих просвітлень». Зразки такого порядку містичної лірики знаходимо у медитативних, сяючих у пульсуючому випромінюванні епізодах Сонати для фортепіано, в циклі «Любов», Фортепіанному концерті. Зокрема, перша частина Фортепіанної сонати дає один з перших зразків «тихої» сонатної форми, представляючи тим самим одну з пануючих тенденцій музики ХХ ст., сконцентровану у творчості В. Сильвестрова. В. Барвінський часто виділяє «світляні зони» ремарками *misterioso*, *con intimissimo sentimento*, *timoroso*, *amoroso*. Ці характеристики є найбільш адекватними, якщо взагалі їх можливо відтворити музичними засобами для містичних переживань. Майже надчасова зміна дихання, ясність, щирість, довірлива дитинність еднаються з гармонійним відчуттям багатобарвності світу, спробою охопити його всеосяжність. Я.Якуб'як відзначає «особливість звукопису Барвінського у виявленні природної анестезії (за С.Людкевичем), особливо в зображенні сфери «небесного». Цей тип ідеалізованого звукопису трансцендентального характеру має свої особливості – почуттєві (вище блаженство і щастя) та зорові (виняткове просвітлення)» [15, с. 191]. Звукова матерія само собою вербалізується через розкішні «серафічні» гармонії (вслів С. Людкевича), видовжене перетікання часу, аж до втрати відчуття його пульсації, надзвичайно тонку і делікатну «повітряно-прозору» орнаментику. Семантика сфери «Божої привності», небесної гармонії часто виходить із земних алюзій – щебетання райських пташок, ефірно-світляний промінюючий тематизм, високе (небесне) регістрове розміщення. Це картини так довго очікуваного раю у солоспіві на сл. І. Франка «Місяцю-князю», фрагмент «Заповіту» на сл. Т. Шевченка («...а тоді я полину молитися до самого Бога...»), обробці народної колядки для голосу, скрипки і фортепіано «Дивнеє народження». Подібні епізоди зустрічаються і в інструментальній музиці: фрагменти Фортепіанної сонати, фортепіанного циклу «Любов», початок Прелюдії-хоралу *b-moll*. Саме цей хоральний спів з-над неба С. Павлишин влучно порівнює з вагнерівським Лоенгріном – одним з небесних лицарів-ангелів, підкреслюючи однак

його українську природу [11, с. 19]. Отже, цілком незалежно і паралельно ще з одним витонченим українським імпресіоністом – Ф. Якименком В. Барвінський піднімається в осмисленні природного середовища вище землі, «звукотворюючи» небо, власне, відчуття, які воно викликає в людини. Відтворення цього природного чинника йде у Барвінського через символічно-філософське бачення, задіюючи широкий спектр морально-етичних проблем, що визріватимуть на ґрунті духовно-релігійного первня, через призму християнського світогляду, який стане мірилом, певною етичною домінантою, віссю світорозуміння. Здіймаючись з глибин або злітаючи з вершин (у Барвінського часто спостерігаємо дуже чітко окреслену векторність вихідної позиції розвитку музичної матерії) фокусом, точкою перетину або відліку, віссю координат є «золота середина» – людина, її індивідуальність у вияві особистім, етнічним чи народно-національним.

Багатогранна палітра мистецької гами композитора постає органічним симбіозом об'єктивного і суб'єктивного. Глибина і сила філософського застановлення дозволяють говорити про В. Барвінського як композитора-мислителя, адже все вище сказане наводить на думку про універсалізм, характерний для ментальності українця [7]. Зрештою, в генерації митців першої половини ХХ ст. В. Барвінський постає як великий патріот, справджуючи слова митрополита Андрея : «Бо і звідки ж черпає силу весь народ, як не з патріотизму? – А патріотизм є якраз тим вищим і благороднішим, – чим більше опирається на Божому Законі» [12], а «Сила народу – через Христа» (одна з фундаментальних душпастирських робіт А. Шептицького). Отже, відчуття свого народу у всіх його багатомірних проявах та життєвих інвенціях, вболівання за його долю і є чи не найголовнішою ознакою художника-християнина. Кодовим, навіть архигенетичним знаком постають в творчості митця семантичні символи національного самоусвідомлення українців, актуалізація яких відбувалася насамперед через художнє осмислення ідей свободи і незалежності. Яскравим прикладом цього може слугувати знаменита Прелюдія b-moll, кульмінаційна вершина циклу Прелюдій, які принесли митцю світову славу. Учениця В. Барвінського – славетна українська піаністка М. Крушельницька справедливо називає цей твір «Молитвою за Україну» [4, с. 82].

У творчості митця спостерігається сплав певних засадничих звукових сфер:

1) автентизм в іпостасі музично сфокусованої ідеї волі, яка не суперечить Божій Волі у земному призначенні кожного народу;

2) сердечна співність лірики у її найвищому, найглибшому кордоцентричному рівні, який розкриває «бачення серцем» через поняття Любові, а «Бог є Любов» – так звана кардіодіагностика [14];

3) музична виразова сфера церковної, радше, загальнокультурної музики з найрізноманітнішими їх інваріантами: самолівковими наспівами, паралітургічними жанрами (коляди, пісні з Богогласника), з єдиною сакральним серед усього інструментарію в східній християнській традиції – дзвоном.

Ця триєдиність генетичних коренів музичної мови ще раз підкреслює християнську позицію як духовно-етичну домінанту В. Барвінського не лише особистого порядку, але і професійної музичної діяльності у всіх її проявах. «Бути християнином треба не лише в теорії, але і в практиці, бо християнство не тільки теорія, але насамперед практика життя» [12, с. 190].

Онтологічна модель світу, яка постає в творчості композитора, виявляється і на мікрорівні (кожен мистецький твір є часткою картини світу), і на макрорівні – в об'ємних композиціях, де стає можливим показ динаміки духовного пізнання та самоздійснення в універсаліях буття. Виходячи з тривких основ менталітету, художник експонує власну, індивідуально-неповторну концепцію Людини, Світу, Бога у способах світобачення, світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовідображення, і світотворення. Тип синергетичної драматургії, що розкриває духовний шлях сходження особистості через онтодіалог (процес Богоспілкування) – онтотрансцензус (семантика внутрішньої та зовнішньої комунікації) – до відтворення онтологічної – цілісної картини світу [5], яскраво розкривається у Фортепіанній та Віолончельній сонатах, Фортепіанному концерті, «Українській сюїті», циклі Прелюдій. Зокрема, останній виявляє множинність проявів складної системи з ієрархізацією іманентних компонентів та рівнів організації, яка, проте, сповнена глибинного змісту і творить

динамічну картину світу. Прелюдії і фуги Й.-С. Баха, згодом цикли прелюдій Ф. Шопена, К. Дебюссі, С. Рахманінова – кожен з цих авторів дав індивідуальні грандіозні онтологічні концепції світоглядного порядку. Моделі жанрово-семантичної етимології всіх дев'яти прелюдій дозволяють відтворити певну світоглядну концепцію перших українських прелюдій. Триєдиність біосу-етносу-космосу в першій прелюдії, коломийкова семантика принципів пластики архаїки колового руху в другій, пасторальна ідилія рідної природи в третій, епопея історичної драми народу в хоральній прелюдії («Молитві за Україну»), динаміка патетики життєвого змагу в п'ятій, додавши до цього нововіднайдені прелюдії, які не ввійшли в цикл (експресивно-романсову (F-dur), фантазійно-символістичну (As-dur) та сповнену вітаїстичних сил життєвої молодечої енергії гру (Cis-dur)), постають яскраві мозаїчні картини світу – і глибоко національного, і всесвіту, що підлягає всеєдиним законам буття.

А. Шептицький у своїй праці «Філософія культури» висловлює таку думку: «Найбільше мистецтво полягає в тому, щоб два принципи – національний і вселюдський чи всесвітній погодити» [13, с. 41]. І В. Барвінському вдалося це досягнути. Світова популярність творів композитора чимдалі зростає. Окрім того, він перший український композитор, твори якого друкували музичні видавництва Європи, США, навіть Японії, а музика активно репрезентована не лише сучасниками – займає чимраз більше місця в світовому виконавському ареалі, особливо наприкінці ХХ ст.¹

Саме «ментальна релігійність» [8] дозволяє простежити зв'язок української релігійності з національною культурою. «Християнство і традиції української культури зумовлені вкоріненими у підгрунтя підсвідомості рисами характеру, зокрема, запитами внутрішньої гармонії, інтровертивністю, споглядальним ставленням до дійсності та ін.» [8, с. 14]; релігійність українців є неодмінною константою етнопсихологічної структури. В. Барвінський своєю творчістю виявляє наступні ознаки [16]: а) кордоцентризм – кардіогнозія (пан-ліризація музичного простору виходить з ментальних засад і приводить до одного з кардинальних типів релігійного «бачення серцем», продовжуючи глибоко національні традиції типово української «філософії серця» Г. Сковороди, П. Юркевича, А. Шептицького, Й. Сліпого); б) двовір'я – характерне явище релігійної свідомості українського народу [10], в музиці автентика постає у тісному сплаві з сакральним, що особливо характерне для східноукраїнської традиції (церковні твори М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця); в) архетип матері змикається в релігійно-духовному значенні з Богородичним культом («Колядки і щедрівки» для фортепіано, обробки колядок для хору та камерних ансамблів, колискові). Архетип лицаря-подвижника виявляється в ідеї національного змагу та самостановленні нації крізь призму індивідуального виміру особистості за допомогою релігійних чинників (Прелюдія b-moll, «94 Псалом Давида», Фортепіанний концерт – тема Pronunciata).

Таким чином, трактування національного у В. Барвінського постає як невід'ємна частка духовного. Комплементарність проявляється і на рівні екуменічних тенденцій, таких, як трактування Різдва у вимірах Західної та Східної християнської парадигми; неотомістичні засади, що проявилися у вимірі «нового містицизму» першої половини ХХ ст., мають аналогії з ідеями духовності українського мистецтва; синтез західноєвропейських технік з національними сакральними джерелами.

Національна ж духовна традиція вимірюється крізь призму елементів та принципів релігійної української професійної музичної культури великої часової перспективи з опорою на паралітургічні жанри.

Антропософські тенденції та їх своєрідність у творчості В. Барвінського в контексті української музичної культури першої половини ХХ ст. виявляються крізь призму філософсько-естетичних та художніх напрямків (символізм, неоромантизм, вітаїзм) у мистецьких пошуках нової духовності: вони проявилися у використанні тенденцій евритмії, новій системі символів антропософського типу (духовна значимість семантики дзвону, тиші,

¹ Наприклад, німецький органіст та піаніст М. Глїлль, американські піаністи Флоренс Бокаріус, Роберт Дурзо, Лідія Артїмів, новітній камерний ансамбль «Nova Chamber Ensemble», Мюнхенський Motetten Chor.

нового трактування барви), релігійних пошуках символізму (Богородичні ікони О. Новаківського та релігійні константи Б. Лепкого), новому містицизмі вітаїзму (антеїзм та новий тип символотворення). «Ідея перетворення світу силою мистецтва на глибоко релігійних засадах з компонентом містики – одна з провідних тенденцій світового мистецького процесу першої половини ХХ ст.» [3, с. 19].

Серед характерних ознак релігійного світобачення мистецької одиниці є втілення містично-екстатичних станів [5], які засвідчують рівень духовного розвитку. У В. Барвінського можна виділити наступні:

– злиття душі з Богом-суб'єктом (релігійно-містичний екстаз) – «Пісня пісень», фрагменти Фортепіанної сонати, кантати «Заповіт», Обробки для голосу, скрипки та фортепіано коляд «Що то за Предиво», «Ой, дивнеє народження»;

– єднання індивідуальної душі з Природою (антеїстичний екстаз-апофеоз, який постає в синтезі філософії серця та імпресіоністично-символістичних тенденцій) – динамічно піднесений у Фортепіанному концерті та медитативно-просвітлений у Пасторальній прелюдії, звукописних фрагментах Фортепіанної сонати (Скерцо);

– боготворіння людини, досягнення духовної гармонії з іншою людиною (любовний екстаз) – фортепіанний цикл «Любов», кульмінаційні зони Віолончельної сонати, романс «Щаслива будь» на сл. Б. Лепкого;

– апофеотичне злиття з оточуючим світом як втілення істини в реальних явищах, які постають емблемами духовного життя та онтодіалог земного і небесного – характерні для В. Барвінського піднесено-гімнічні кульмінації: кантата «Наша туга, наша пісня», вокальна поема на сл. І. Франка «Сонет», Фінал «Української сюїти», тема Pronunciata з Коди Фортепіанного концерту.

Характерні ознаки онтологічних моделей В. Барвінського можна окреслити як два провідні типи, які яскраво проявилися в його творчості:

– мозаїчно-станова модель картини світу (чи людської душі) у багатобарвних проявах (цикл Прелюдій, Секстет, Обробки народних пісень для фортепіано);

– динамічно-активна модель з принципами сходження, осягнення, здобуття та осмислення якнайповнішого об'єму охоплених явищ («Українська сюїта», Фортепіанний концерт, Фортепіанна соната).

Слід зазначити, що ці два типи часто взаємопов'язані між собою, і особливо масштабні полотна композитора поєднують їх в собі, чим досягається вищий – концепційний рівень синергетичної моделі.

Так, високі духовно-етичні доміанти композитора уможливають ідентифікацію наступного порядку: «Митець і його твір як вислів душі народу» [13, с. 213]. Вислів В. Барвінського камерний, негучний, тихий і простий, скромний і правдивий, однак сповнений рішучості, сили, натхнення, непереборної і непохитної віри, великої внутрішньої снаги, життєлюбства з глибокою духовною зосередженою контемплативністю¹, споглядальністю, урочистою маєстатичністю. Доступний і водночас вишуканий у високій поетиці філософського споглядання вислів іноді драматичний у полум'яному пафосі, не позбавлений дискретної шляхетності, лицарської гідності, ясності, щирості і ніжної сердечності. Перебіг емоційно-настрійового континууму музики творця, обдарованої найрізноманітнішими барвами, образами, стильовими варіантами, дозволяє визначити автономію стилю особливих творів у своїй неповторності. Широта, всеохопність життєвих явищ, надзвичайна різноплановість у багатьох сферах діяльності, об'ємність і масштабність творчого «Я» виявляється через соборування людських універсалій під склепінням звукового простору музики В. Барвінського, яка, як і все його життя, була сповненням чину: «Стати всім для всіх».

¹ Контемпліяція – найінтимніше заглиблення, роздумування, молитовне розважання з Богом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акорди. Антологія української лірики від смерті Т. Шевченка / [Під ред. І. Франка]. – Л.: 1903.
2. Арістова І. Проблема втілення екстатичного стану в музиці (на прикладі творів К. Дебюссі, О. Скрябіна та Ч. Айвза) / І. Арістова. – Автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім.П.Чайковського – К., 2005. – 20 с.
3. Вежбовська Л. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст. / Л. Вежбовська. – Автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / КНУКМ. – К., 2006. – 19 с.
4. Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи. // Матеріали наук.-практ. конференції. – Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, 2006. –104 с.
5. Зайцева Л. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів / Л.Зайцева. – Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / ХДАК. – Харків, 2004. – 20 с.
6. Ігнатченко І. Метариторика як аспект дослідження автодескриптивних текстів у музиці Й.-С. Баха / І.Ігнатченко // Українське музикознавство. – К., 2004. – Вип.33. – С. 45-53.
7. Кононенко П. Ментальність українців. Історична місія / Петро Кононенко // «Свою Україну любіть». – Київ: Твім інтер, 1996. – С. 200-221.
8. Марченко О. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури ХІХ ст. / О. Марченко. – Автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.12 / ХНУ ім. В. Н. Карамзіна. – Харків, 2003. – 21 с.
9. Ніколаєва Л. Вокально-фортепіанні поеми Василя Барвінського / Л. Ніколаєва // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 63-75.
10. Огієнко І. (митрополит Іларіон). Дохристиянські вірування українського народу / І. Огієнко. – вид. 2. – К.: АЕ «Обереги», 1994. – 424 с.
11. Павлишин С. Василь Барвінський / С. Павлишин. – К.: Музична Україна, 1990. – 88 с.
12. Шептицький А. Твори: Морально-пасторальні / А. Шептицький. – Львів: Свічадо, 1994. – 547 с.
13. Шептицький А. Філософія культури / А. Шептицький. – Варшава: Наша культура, 1935. – 45 с.
14. Шпідлік Т. Духовність християнського Сходу / Т. Шпідлік – Львів: ЛБА, 1999. – 496 с.
15. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Я. Якуб'як. – Львів: ДВЦ НТШ, 2003. – 264 с.
16. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. – К.: Знання, 2006. – 341 с.

УДК 78.2У

Й. Й. СОЗАНСЬКИЙ

**НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Стаття присвячена розгляду шляхів розвитку симфонічної музики в творчості композиторів українського зарубіжжя. Окреслено провідні геокультурні ареали, в межах яких найбільш інтенсивно розвивалися симфонічні жанри, а також визначено ступінь трансформації національної традиції та новаторства у симфонізмі композиторів-емігрантів.

Ключові слова: українська діаспора, композитори-емігранти, симфонія, трансформація національної традиції, програмний симфонізм.

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ
УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ XX ВЕКА**

Статья посвящена рассмотрению путей развития симфонической музыки в творчестве композиторов украинского зарубежья. Очерчены главные геокультурные ареалы, в рамках которых наиболее интенсивно развивались симфонические жанры, а также определен уровень трансформации национальной традиции и новаторства в симфонизме композиторов-эмигрантов.

Ключевые слова: украинская диаспора, композиторы-эмигранты, симфония, трансформация национальной традиции, программный симфонизм.

J. J. SOZANS'KIY

**NATIONAL TRADITION IN THE SYMPHONY MUSIC OF THE UKRAINIAN EMIGRANT
COMPOSERS OF THE 20-TH CENTURY**

The research deals with the ways of the symphony music development in the creative works of the Ukrainian emigrant composers. It has determined the main geo-cultural spheres in which the symphonic genres have been developed with great intensity. It has also defined transformation degrees of national traditions and innovations in the symphony of the emigrant composers.

Key words: Ukrainian Emigrants, the Emigrant Composers, Symphony, Transformation of the National Tradition, the Program Symphony.

В націєтворчих культурних процесах України велику роль відіграли митці, які перебували і творили поза геополітичними межами держави. Так митці української діаспори становлять невід'ємну потужну частку цілісного обсягу національної культури. Не є винятком і музичне мистецтво. Музика, створена українськими композиторами за кордоном, насамперед належатиме українській культурі, тому повернення і задіяння в гроно мистецьких здобутків багаточисленних зразків мистецтва становить одну з магістральних сторін національного культурологічного процесу.

Одним з актуальних завдань українського музикознавства є окреслення жанрової палітри симфонічної музики, створеної в умовах чужинних культур. Повернення та каталогізація партитур рукописів чи опублікованих симфонічних творів (а їх практично одиниці), виконання та наукове осмислення – одна з нагальних потреб сучасності, адже виконувалися та популяризувалися за кордоном дуже мало творів авторів українського зарубіжжя. Поповнення та розширення симфонічного континууму української музики завдяки включенню симфонічних полотен композиторів української діаспори дозволить більш широко та всебічно висвітлити процеси її розвитку в ХХ столітті, розглядаючи українську культуру в пан-національному просторі глобалізованого ХХІ століття, що і є метою статті.

В українському музикознавстві до висвітлення проблем симфонічної музики композиторів діаспори вчені практично не зверталися, за винятком одноосібних монографічних праць, присвячених окремим персоналіям та частково музикознавчих праць, присвячених загальним музично-культурним тенденціям в діяльності української діаспори (В. Витвицький, А. Рудницький, І. Соневицький, І. Ковалів, І. Ольховський, С. Павлишин, Т. Прокопович, Л. Кияновська, А. Калениченко). Але структурно-жанрового чи концепційного дослідження закордонної української музики поки-що не існує.

Симфонічна музика, яка буквально розквітла в ХХ столітті на Україні, не менш інтенсивно розвинулася і за її межами. Велетенський масив симфонічних творів, написаних українськими композиторами за кордоном, становить дуже цікаву та майже недосліджену сферу. Основним напрямом, який визначатиме пріоритетний вектор вивчення цього питання, стане окреслення геополітичних зон діяльності української мистецької діаспори. Так

виділяються три провідні територіально-соціальні ареали зі спільними іманентними особливостями та окремішніми специфічними аспектами розвитку і функціонування.

Перший ареал – це Новий Світ. Американський континент став потужним джерелом культурного розвитку для митців української еміграції, кілька хвиль якої підсилювали та оновлювали національний культурний потік впродовж цілого ХХ століття. Саме ця зона дає найінтенсивнішу картину в аспекті еволютивних процесів у розвитку українського симфонізму за кордоном, починаючи з 20-30-х років (Р. Придаткевич, М. Гайворонський, А. Рудницький, З. Лисько, В. Витвицький), переходячи серединою ХХ століття (М. Фоменко, П. Печеніга-Углицький), закінчуючи генерацією митців межі тисячоліть (В. Балея, Л. Грабовський, І. Левицький). Відкритість американської культури та кількісний об'єм української діаспори на американських континентах, а також вироблення нею певних нормативно-культурних принципів щодо збереження національної традиції дає підстави до розгляду цієї зони як явища соціально-культурного порядку в аспекті не лише її активної національної сподвижницької діяльності, але і в плані розвитку багатьох музичних жанрів, у тому числі й симфонічного.

Другий ареал – зона європейських націоналізмів із надзвичайно прискіпливою та яскраво вираженою тенденцією до власного частково самозамкненого національного простору з доволі складним та неоднозначним сприйняття чужих культур. Інонаціональні вкраплення проходять, з одного боку, при широко закроєній демократизації, яка інспірує велику свободу вибору, з іншого – скрупульозний відбір європейської традиції та посилення власне національних антиглобалістичних тенденцій виказує інший спосіб перебування українського митця в чужинецькому середовищі. Серед українських композиторів тут працювали С. Туркевич-Лукачович (Англія), М. Кузан (Франція), Ю. Фіяла (Бельгія), А. Гнатишин (Австрія). Окремою ланкою є регіон Східної Європи – особливо Польща, Чехія (зрештою, ці країни, рівно ж як і Галичина, входили в першій третині ХХ століття до складу Австро-Угорщини), де впродовж доволі розлогого історичного періоду також творили українські композитори (Я. Барнич, Г. Дяченко, М. Бойченко).

Третій ареал – східний, пов'язаний насамперед з Росією як найбільш потужним сусідом України з непростими міжнаціональними стосунками, які склалися впродовж віків, враховуючи і нові соціальні умови ХХ століття, закінчення якого ознаменувалося незалежністю, хоч практично ціле ХХ століття культура України входила в геополітичну зону Радянського Союзу. Зберегти національну самоідентифікацію в цих умовах було нелегко і в самій Україні, не кажучи про українську еміграцію в Росії, діяльність якої буде визначатиметься складними асимілятивними процесами. Найбільш цікавими для цього ракурсу дослідження є симфонічна творчість М. Рославця, П. Сениці, В. Кікти. Українці багато зробили для розвитку інших культур, які входили до складу Радянського Союзу, започаткувавши періоди появи класичних вимірів музичної культури.

Жанрові різновиди та еволюція симфонічної музики композиторів діаспори співвідносні, з одного боку, із загальними світовими тенденціями шляхів розвитку симфонічної музики впродовж ХХ століття, з іншого – співмірні з процесами розвитку симфонічної музики на Україні. Трактовки жанру симфонії та інших різновидів симфонічної музики пов'язані не лише зі стильовими ознаками того чи іншого митця, але й порушуватимуть певні регіональні особливості, а також набиратимуть несподівано нових і цікавих характерних форм та ідей.

Розвиток української симфонічної музики в Новому Світі дає можливість структурувати процеси розвитку українського симфонізму діаспори і вибудувати струнку часову вертикаль, пов'язану з періодизацією еміграційних хвиль та визначенням особливостей кожної з них на прикладі симфонічних творів.

Серед провідних персоналій, які репрезентують розвиток симфонічної музики представників першої хвилі еміграції (межа століть та перша третина ХХ ст.), – Р. Придаткевич (4 симфонії: «Україна – визволення», «Тополя» за поемою Т. Шевченка, «West Kentucky», «Про гетьмана Мазепу»), М. Гайворонський (Алегро, вальс «Червона калина», симфонічні поеми «На чорному морі» і «Рідна сторона моя»), П. Печеніга-Углицький (Сюїта, симфонічна поема «Україна» за «Гайдамаками» Т. Шевченка, Траурний марш, Полонез, Козачок, «П'ять

українських народних пісень»), А. Рудницький (3 симфонії, Балетна сюїта, Весела увертюра, Лірична поема).

Друга хвиля еміграції (пов'язана з Другою світовою війною) надзвичайно потужна і багатогранна. До неї належать: В. Безкоровайний («Українська різдвяна увертюра», «Думка-шумка», «Для розради» (думки і коломийки); І. Білогруд (2 балетні сюїти, симфонічна поема «Степ»), В. Витвитцький (балетна сюїта «У сні», «Диптих», Сюїта), В. Грудин (симфонія 3 сюїти (№1 – «Українська», №2 – «Білоруська», №3), 2 Японські сюїти), З. Лисько (симфонічна поема «Тризна», «Хлопська сюїта»), З. Лавришин (симфонія, Sinfonia concertante, «Two movements for orchestra»), О. Микитюк (симфонічна поема «Заграва»), В. Овчаренко (симфонія, сюїта), А. Ольховський (4 симфонії: №1, №2 – за мотивами І. Франка, №3 (з хором) – «Miserere Domine», №4, Симфонієтта, Симфонієтта fis, Симфонія gis, Симфонія-триптих).

Третя хвиля еміграції пов'язана з процесами дисиденства, охоплюючи 60-70-і рр., а симфонічну музику українців Нового Світу цього періоду репрезентують: І. Вовк (симфонічна увертюра «Захар Беркут»); І. Заяць (Кавалерійський марш, Галицька рапсодія); В. Шуть (4 симфонії (остання – за мотивами творів Т. Шевченка), 2 симфонієтти, 2 скерцо, симфонічна поема «Ісус траву косив» за текстами Я. Савченка); В. Балеї (Симфонія, «Дума-монолог» для симфонічного оркестру, присвячена А. Веделю, «Яблуко Адама»); С. Яременко (Симфонічна поема).

Остання еміграційна хвиля – 80-90-і рр. ХХ ст. – представлена іменами О. Левковича (Диптих, Симфонія, Симфонія на слова японських поетів, симфонія «Україно моя» (на тексти В. Довжика, П. Мовчана, В. Симоненка); О. Яковчука (Пастораль, Гавот для симфонічного оркестру, симфонічні поеми «Подвиг», «Золоті ворота», Симфонія №1, Симфонія «33»).

Такий хронологічний підхід дозволить провести чіткі межі окремих фаз та етапів розвитку симфонічної музики в творчості композиторів української діаспори та висвітлити їх стильову та жанрову палітру, рівно ж психологічно-світоглядні засади та існування національної традиції впродовж цілого ХХ століття. Своєрідним доповненням до жанрів симфонічної музики, написаної за кордоном, можуть слугувати твори українських композиторів Австралії, зокрема, А. Мірошника («Українська рапсодія», симфонічна сюїта з музики до балету «Остання ніч Поета»).

Звертаючись до діяльності українських композиторів в зоні європейських націоналізмів, відзначимо, що в ньому виявлятимуться характерні ознаки симфонізму європейської діаспори, достойно представленої симфонічною творчістю таких композиторів: Англія – С. Туркевич-Лукіянович Симфонія №1, 2, Симфонієтта, Три симфонічні ескізи («Малярська симфонія»), Симфонічна поема «La Vita», Space Symphony, Double Strings для подвійного струнного оркестру); Франція – М. Кузан («Симфонія для ударних» (1964 – для великого оркестру і 5 ударників), «Величина 4,85» для великого симфонічного оркестру, «Шляхи повернення» для тенора і симфонічного оркестру, симфонічна увертюра «Свобода»); Ф. Євсевський (симфонічні сюїти з балетів «Фантастична казка», «Підв'язка маркізи», сюїта з музики до драми І. Кочерги «Ярослав Мудрий»); І. Панов (ГУЛАГ-симфонія «Anno Domini 1937», «Благовіст-симфонія»); Бельгія – Ю. Фіяла (симфонія «Українська», «Урочиста увертюра», «Каприз», Симфонія мі-мінор, Бурлеск-увертюра, «Український триптих», сюїта «Кирилика», «Еклога пам'яті Дж. Кеннеді»); Німеччина, Австрія – С. Борткевич (2 симфонії – перша «З моєї Батківщини», симфонічна поема «Отелло», «Російська рапсодія» для фортепіано і симфонічного оркестру), Г. Лапшинський (Симфонія, Поема на молдавські народні теми, Героїчна увертюра-фантазія); А. Гнатишин (Українська сюїта, «Моє село» – симфонічна сюїта в 5-ти частинах, «Українські танці», «Сільська увертюра», увертюра «Прощання Батьківщини»). У симфонічному жанрі в Італії працює В. Зубицький (3 симфонії, Concerto Rustico для симфонічного оркестру, симфонічна увертюра «Запорожець і Султан»); в Ізраїлі – П. Яровинський (симфонічні сюїти: «Русь» (за картинами М. Реріха), «П'ять народних пісень» для оркестру, «Слов'янська сюїта», 4 симфонії: №1 – «Пам'яті С. Корольова», №2 – «Джордано Бруно», №3 – «В стилі ретро», №4, Симфонієтта, симфонічна поема «Меморіал», 4 мініатюри, Адажіо для симфонічного оркестру). В регіоні Чехія-Польща-Румунія до симфонічної музики зверталися Я. Барнич (симфонічна сюїта і мелодрама «Батурін» за творами Б. Лепкого); Г. Дяченко (симфонічні

поема «Лабуш», «Звитяга», «Думка» для гобоя і малого симфонічного оркестру); М. Бойченко (симфонічна поема «Україна», увертюра «Лісова пісня»).

Питання національної самоідентифікації української діаспори в Росії та її мега-географічних зон можна дослідити на прикладі творів С. Богославського (Симфонія з хором «Пушкін», сюїта «Пісенна розповідь про таджиків»); В. Кирпаня (Симфонія, Увертюра, сюїта «Романтична»); М. Рославця (Симфонічна поема «В часи новолуння»); П. Сениці (2 симфонії, друга з яких має назву «Де-не-де тополі», «Думка про татарський полон», Поема, Увертюра); В. Кікти (симфонічний концерт «Українські колядки, щедрівки і веснянки», симфонічний літопис «Володимир Хреститель», «Фрески Софії Київської», «Куликовська симфонія»).

Необхідно звернути увагу і питання національної самоідентифікації митців мігруючого діаспорного типу, найяскравішою персоною ХХ століття серед яких є І. Стравінський. Багата географічна біографія властива для композиторів: Ф. Якименка (Симфонія, Лірична поема, поема-ноктюрн «Ангел» (за М. Лермонтовим), Концертна увертюра, Фантастичне скерцо, «Відлуння в зорях», симфонічна легенда «Русалка», Балетна сюїта), Д. Борткевича (дві симфонії (№1 – «Моя Батьківщина»), Симфонічна поема, Сюїта); М. Малька (Симфонія №1, №2), Л. Грабовського («Гомеоморфії IV» для великого симфонічного оркестру – друга редакція).

Отже, палітра симфонічної музики композиторів української діаспори дуже багата і цікава не лише з огляду на розмаїття жанрових різновидів, але й з огляду на композиторські персоналії, що зверталися до цього жанру. Так, лише в жанрі симфонії композитори української діаспори створили більше 70-ти полотен, що є суттєвою паралеллю до симфоній, створених в Україні впродовж ХХ століття. Великою популярністю у симфонічній творчості композиторів діаспори користуються жанри симфонічної увертюри, поеми, сюїти, легенди, картини. З'являються і нові жанрово-видові модифікації симфонічних творів – симфонічний концерт, симфонічний літопис (В. Кікта). Особливо показовими є програмні симфонії, які стали носіями яскравого вираження національних ідей.

Національний симфонізм, виробляючи власні іманентні риси, тяжіє до тих чи інших типів, характерних концептуальних моделей жанру. На думку О. Гужви, в українській симфонії ХХ століття прогресують і розвиваються такі провідні типи симфонізму: лірико-пісенний (симфонічні полотна межі ХІХ–ХХ ст.); лірико-драматичний (у двох виявах симфонізму: Л. Ревуцького – розширення художнього образу за рахунок поетизації фольклорних джерел та становлення ліро-епічної драми та Б. Лятошинського – трагедійної симфонічної конфліктної драми; концептуально-філософська драма (Б. Лятошинський, А. Штогаренко, В. Бібік); символістично-філософська медитація (позаконфліктного, медитативного) – (В. Сильвестров); театральньо-філософська лірична драма (В. Губаренко); літописно-духовний драматичний симфонізм, епопея (Є. Станкович).

Разом з тим існує велетенська кількість симфонічних полотен, кожне з яких в неповторний спосіб моделює видові аспекти лірики, епосу та драми, відкриваючи нові світи та обрії. Варто зазначити, що переважаюча кількість українських симфоній тяжіє до драматичних колізій. Образ світу в симфоніях українських композиторів постійно оновлюється і розвивається, а «українська симфонія справді несе у собі риси, що притаманні світовим традиціям та єднає їх з традиціями національними, залишаючись ареною, де ведеться боротьба за людину та загальнолюдські цінності» [3, с. 35].

Торкнемося в цій розвідці програмних симфоній композиторів української діаспори, образно-семантичний зміст яких дозволяє не лише окреслити співзвучні до національного симфонізму концептуальні вирішення, але і виявити ймовірно нові невласливі аспекти, що гравітуватиме до меж розширення та збагачення українського симфонізму вцілому. Тема України по-різному вирішуватиметься кожним з композиторів, хоча провідними у визначенні перетворення національної ідеї можуть стати принципи, запропоновані Т. Прокопович щодо творчості митців-емігрантів [10]:

– консервуючий – принципове збереження стилістичних ознак вітчизняного мистецтва минулого, реставрація національної традиції (М. Гайворонський, В. Безкоровайний, З. Лисько, В. Витвицький, А. Гнатишин);

– синтезуючий – модифікація національної традиції через перетин актуальних питань національного відродження природного процесу інтеграції в сучасне соціокультурне середовище; компромісне вирішення питання перебування в іншій країні; одночасна орієнтація на культуру своїх предків і новонабутої країни (стильовий синтез) (В. Шуть, Ю. Фіяла, Д. Борткевич, П. Сениця, П. Печеніга-Углицький, Р. Придаткевич, А. Рудницький);

– трансформуючий – переосмислення національної традиції під впливом світоглядних ідеалів інокультури, «у результаті якого відбувається переродження вітчизняних культурних цінностей у прагматичних модусах «змодернізованого космополітичним формалізмом» суспільства. Здійснений емігрантом моральний вибір на користь нової країни породжує оригінальну концепцію осмислення національної традиції як гри в національне – «It is fun to be Україна» (вислів С. Ярмуся). Принципово важливим є відособлення переселенця від національної традиції, яка сприймається лише як детонатор до майбутньої дії. Використовуючи зовнішню оболонку художніх цінностей української культури, він проектує в ній і розгортає власну фантазію, виражену в ідеї «гри масок». Вільне комбінування й зіставлення елементів національної й інонаціональної культури у співзвучній єдності різночасових і просторових параметрів, де першоімпульс автентичних формул вітчизняної культури розшаровується в наскрізь сучасному художньо-мистецькому явищі, утворюючи лише легке, ілюзорне відлуння праджерела – у такий спосіб і формується зміст українського еміграційного світогляду трансформуючого напрямку. Вилучена з ціннісного контексту національна традиція трансформується в інший оцінювально-смысловий ряд, підпорядкований світоглядній системі інокультури» [10, с. 14] (С. Туркевич-Лукіянович, М. Кузан, О. Левкович, В. Балей, Л. Грабовський, В. Кікта).

Очевидно, що найбільш показовими в цьому плані є програмні симфонії так званого патріотичного спрямування, в яких чітко задекларовано ідейно-образний зміст. Так, Р. Придаткевич з чотирьох програмних симфоній три вирішує в українській національній тематиці – це «Україна-визволення», «Тополя» за Т. Шевченком, «Про гетьмана Мазепу». Перша симфонія Р. Придаткевича (блискучого скрипаля-віртуоза та, на жаль, зовсім мало відомого як композитора) зазнала унікальної долі чи не серед усіх українських симфоній. Вона прозвучала під керівництвом маститого і всесвітньо відомого Леопольда Стоковського. Цей факт відзначає у своїй статті В. Витвицький [1]. Рівночасно В. Витвицький подає її порівняння з Другою симфонією Я. Сібеліуса, яку російський уряд заборонив виконувати на території імперії – ще один знаковий факт нетерпимості колоніальних держав до поневоленних народів. Прикро, що цей високо оцінений світовими музикантами і критиками твір – перша симфонія Р. Придаткевича – ще жодного разу не звучав на Україні. В цілому музична мова симфонії, її виражально-знаковий спектр споріднений з пізнім Г. Малером чи Р. Штраусом, разом з тим відчуваються впливи й американської музики, зокрема, Ч. Айвза. Віртуозно складне гіпернасичене оркестрове письмо та глибинність, значущість поставлених ідей – визволення – надає цьому творові, не дивлячись на всю складність, навіть переобтяженість та багатозначність, оптативної вісі. Безперечно, що це новий вимір симфонічного прочитання національної ідеї в цьому жанрі. Якщо ж звертатися до поняття патріотичної симфонії (а саме в діаспорі найбільш яскраво змогли виявитися ідеї справжнього патріотизму; згадаймо: два великі симфоністи Л. Ревуцький та Б. Лятошинський чинили опір тотальній системі поневолення), то головною ідеєю Р. Придаткевича стає система непроминальних цінностей, ідея неминучого визволення.

Цікавим і непересічним явищем в українському симфонізмі постає музика С. Туркевич-Лукіянович, яка творить кілька вагомих симфоній без видимих ознак інтенсифікації національної приналежності (Симфонія №1, 2, Симфонієтта, Три симфонічні ескізи («Малярська симфонія»), Симфонічна поема «La Vita», Space Symphony), а проте її симфонізм, спосіб мислення та трансформації концептуально-філософського осмислення є однозначно національно визначеними, як зазначає С. Павлишин [9]. Додекафонно-серійна техніка, мінімалізм, індивідуалістичний спосіб відчуття національного в системі надзвичайно широкого європейського бачення прогресивних тенденцій розвитку музики ХХ століття (П. Гіндеміт, А. Шенберг, А. Веберн) дозволяє визначити її симфонізм як одне з потужних авангардових явищ в

українській музиці задовго до появи авангарду вітчизняних шістдесятників. В даному ракурсі можна відзначити трансформуючі тенденції в перетворенні національного та світового з виходами на специфіку розбудови власного стилю та привнесення нових штрихів до українського симфонізму, наприклад, в творчості Ф.Якименка (А. Скрябін–А. Веберн–К. Дебюссі); А. Рудницького (Ф. Бузоні–І. Стравинський–К. Шимановський). Л. Грабовського, В. Балає чи В. Кікти, які на сучасному етапі розширюють обрії українського симфонізму за кордоном.

Незаперечну цінність в аспекті нашого дослідження становить, окрім інших симфонічних творів, і Перша Симфонія В.Балає з програмною назвою «Sacred Monuments» – «Духовні Монументи», яку можна окреслити як грандіозний національний меморіал, присвячений пам'яті видатних українських композиторів, радше дням поминань їхньої смерті. Перша частина симфонії «Hour of the Wolf» («Час вовка») на смерть Максима Березовського 22.III (2.IV) 1777 року, друга «Duma, A Soliloquy» («Дума. Монолог») про смерть Артема Веделя 14.(26)VII 1808 р., третя «Agnus Dei» («Агнец Божий») – поминання Дмитра Бортнянського 28.IX (10.X) 1825 р., остання, четверта «Postludium» («Постлюдія») – Бориса Лятошинського 15.IV. 1968. Окрім того, до кожної частини автор подає поетично-філософські фрази-епіграфи з Книги Псаломів (I ч. – 71 Псалом, II ч. – 13 Псалом), а також фрази Веспера та Мельвіля. По суті, така чотирирівнева програмність апелює по крайній мірі до кількох площин бачення та перетворення національного крізь призму осмислення долі видатних композиторських постатей (1-й вимір програмності), чия творчість і є мірилом уособлення національного в музичній культурі, окреслюючи їх через підвидову жанрово-програмну систему конкретних назв частин (2-й вимір програмності) за допомогою знаково-смыслових семантичних кодів мотто (3-й вимір програмності), узагальнюючи всю велетенську ідейно-образну концепцію під знаком монументального духовного меморіалу (4-й вимір програмності). Будучи представником новітньої композиторської генерації, В. Балає користується специфічними кодами-знаками, які безпосередньо апелюють до музики вищезгаданих композиторів. Як зазначає О. Гармель, «якщо остання частина симфонії являє собою велику лірико-медитативну просвітлену коду («Postludium»), то перші три частини, насичені музичними подіями, символічно втілюють творчий шлях митців – трагічний у Березовського та Веделя і сповнений успіхів та визнання у Бортнянського. Такі паралелі вибудовуються Балаєм завдяки включенню у власний музичний текст хорових концертів Березовського («Не отвержи»), Веделя («Доколе, Господи») та Бортнянського («Приидите, воспоим») у функції генетичного коду, що має особливі смислові акценти в кожній з частин циклу» [2, с. 12]. У III ч. «Agnus Dei» повністю проводиться матеріал концерту Бортнянського (він розподілений на декілька фрагментів, що по чергово викладаються, іноді перериваючись авторською танцювальною темою). Такий цілісний виклад символізує, за задумом Балає, щасливу творчу долю митця, музика якого була «почута» ще за життя. А в I ч. «Час вовка» та II ч. «Дума» з «чужого» тексту потрапляють лише центральні тематичні комплекси, що стають фундаментом авторського матеріалу. Короткі цитати та алюзії постійно перериваються «на півслові», як недоспівана мелодія. І символічне втілення трагізму долі двох митців XVIII ст. – у створенні ефекту існуючої в звуковому континуумі, але «непроспіваної» і «непочутої» музики» [2, с. 20]. Такий тип симфонічного мислення появляється використанням В. Балаєм у «Sacred monuments» концепції нелінійного часу. «Центральне положення композиторської естетики В. Балає – dreamtime («час снів»), що відображає симультанне існування в двох часових вимірах. Один з них – ньютонівий час – рівномірно розгортається з минулого в майбутнє, а інший – dreamtime – втілює особливий стан перетину сну й реальності, коли свідомість стає вільною, не стримується волею і раціональним розумом. Тому dreamtime стає простороподібним. В такому вимірі ціла епоха може «згорнутися» в один знак, а коротка мить заповнити весь простір. Примітно, що в походженні позначення часу простежується зв'язок з міфічним часом. «Dreamtime» – це доба першотворення в міфології австралійських племен, час одкровення в снах. У симфонії В. Балає це не стільки відтворення міфа, скільки неоміфологічна інтенція, де «прачас» (до історії) стає своєрідним «постчасом» (рефлексією на історію)» [2, с. 21]. Таким чином, бачення національного в сучасному глобалізованому просторі набирає абсолютно нових якостей і форм втілення.

Подібно і М. Кузан, знаходячись в авангарді французької музики другої половини ХХ століття, будучи великим приятелем і соратником О. Мессіана, здобуваючи найвищі нагороди Франції та увійшовши в компендіум французької композиторської еліти, виказує у симфонічній музиці все ж риси українського менталітету («Симфонія для ударних» (1964 – для великого оркестру і 5 ударників), «Величина 4,85» для великого симфонічного оркестру, «Шляхи повернення» для тенора і симфонічного оркестру на власний український текст (М. Кузан є непересічним українсько-французьким поетом) [8], а симфонічна увертюра «Свобода» пронизана ідеєю Леонтовичевого «Дударика». В його творчості можемо відзначити і простежити конструктивістські тенденції, елементи абстракціонізму, на тлі яких спостерігається надзвичайно специфічне переломлення традиційного і новаторського, національного і загального. Саме тут, в стихії чистого експерименту і пошуку, поза видимими ознаками українськості, ментальні ознаки виявляються з небувалою силою, породжуючи та відкриваючи нові шляхи в мистецтві. Чи не красномовними прикладами слугуватимуть на користь цього твердження імена митців української діаспори ХХ століття: В. Кандинський, І. Стравинський, О. Архипенко, Я. Гніздовський, М. Кузан, С. Туркевич-Лукіянович, В. Балей, Л. Грабовський? Багатьом митцям діаспори вдалося, за словами Д. Степовика, подібно до Якова Гніздовського, досягти того, щоб їхня «українська природа піднеслася до меж вселюдського, навіть космічного, і торкнулася великих сфер буття» [12, с. 117].

Отже, входячи в період розуміння історії української культури як діяльності «світового українства», необхідно розглянути інтенсивність взаємодії діаспорного та вітчизняного симфонізму, щоб усвідомити нерозривність та доцільність єдиного історичного процесу. Адже будь-який документ чи твір української еміграції – це автентичне джерело української історії. Вивчення творчості композиторів-емігрантів дозволить відновити історичну справедливість, збагатити українську духовну культуру, інтегрувати культурні надбання діаспори в розвиток української культури та національної ідеї.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Перша симфонія Р. Придаткевича / Василь Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С. 158-162.
2. Гармель О. В. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення: автореф. дис... канд. мистецтвознавства (17.00.01) / Оксана Гармель. – Київ, КНМА ім. П. Чайковського, 2005. – 27 с.
3. Гужва О. Українська симфонія у часі-просторі культури / Олександр Гужва. – Вісник ХДАДМ, №4. – Харків, 2007. – С. 19-35.
4. Іванченко В. Г. Українська симфонія ХХ століття: носії та чинники змісту / Віктор Іванченко. – Донецьк, 2002. – 276 с.
5. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посібник / Любов Кияновська. – Львів: «Тріада плюс», 2008. – 344 с.
6. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник / Антон Муха. – Київ: «Музична Україна», 2004. – 352 с.
7. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навч. посібн / Стефанія Павлишин. – Львів: БаК, 2005. – 232 с.
8. Павлишин С. Мар'ян Кузан / Стефанія Павлишин. – Львів, 1993. – 135 с.
9. Павлишин С. Стефанія Туркевич-Лукіянович / Стефанія Павлишин. – Львів: БаК, 2004. – 157 с.
10. Прокопович Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавства (17.00.01) / Тетяна Прокопович. – Київ, КНУКМ, 2002. – 20 с.
11. Рудницький А. Українська музика / Антін Рудницький. – Мюнхен: «Дніпрова хвиля», 1963. – 406 с.
12. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть / Дмитро Степовик. – К.: Либідь, 2004. – 317 с.

УДК 78.2У. 78.461

В. Я. БОРЕЦЬКИЙ

**НАЦІОНАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА СУЧАСНОГО ЕСТЕТИЧНОГО КОНЦЕПТУ
УКРАЇНСЬКОЇ КЛАРНЕТОВОЇ МУЗИКИ**

Стаття присвячена висвітленню національних джерел української кларнетової музики в її естетичному вимірі, аргументовано використання поняття «естетичний концепт», кларнетова музика розглядається як естетичне явище музичного мистецтва.

Ключові слова: кларнетова музика, естетичний концепт, джерела української кларнетової музики, тембр.

В. Я. БОРЕЦЬКИЙ

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ СОВРЕМЕННОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО КОНЦЕПТА
УКРАИНСКОЙ КЛАРНЕТОВОЙ МУЗЫКИ**

Статья посвящена освещению национальных истоков украинской кларнетовой музыки в ее эстетическом измерении, аргументировано использование понятия «эстетический концепт» в исследовании кларнетовой музыки как эстетического явления музыкального искусства.

Ключевые слова: кларнетовая музыка, эстетический концепт, истоки украинской кларнетовой музыки, тембр.

V. J. BORETSKY

**NATIONAL SOURCES OF THE MODERN AESTHETIC CONCEPT OF THE UKRAINIAN
CLARINET MUSIC**

The article is devoted to the national sources of the Ukrainian clarinet music in its aesthetic dimension. We argue the use of the term «aesthetic concept» in the research of the clarinet music as an phenomenon of musical art.

Key words: clarinet music, aesthetic concept, sources of the Ukrainian clarinet music, music timbre.

Музична культура сьогодення постає як полікультурне явище, адже, на відміну від попередніх епох, починаючи з ХХ ст., в її просторі співіснують не лише різноманітні напрями власне сучасного музичного мистецтва, але й музика різних культур як в горизонтальному (сучасному слухачеві доступною є не лише музика власної національної культури, але й далеких країн), так і в вертикальному зрізі (завдяки дослідженням науковців в сучасному звукопросторі звучать музичні твори різних історичних епох). Такий масив музичного мистецтва, задіяного в сучасному культурному просторі, очевидно, впливає і на творчість сучасних митців, і на слухача, адже стає часткою їх природної звукофери, а, отже, потребує осмислення тих критеріїв, які лежать в основі сучасного звуковідбору. Якщо для музики попередніх епох однією з найважливіших категорій впізнаваності була інтонаційність, то власне сучасна творчість на перший план висуває інші засоби музичної виразовості, серед яких вагоме місце належить тембру. Переосмислення класичної тембральної характеристики звучання, розширення її меж сучасними композиторами, очевидно, викликає і нову естетику тембральності. Чуттєве сприйняття тембру завдяки дуже об'ємному музичному матеріалу, доступному сучасній людині, вимагає наукового осмислення як самого явища, так і джерел, що його формують.

Якщо загалом поняття тембральності висвітлюється в наукових працях з інструментознавства, оркестровки, музичної естетики, то поняття тембрального багатства окремого інструмента в його естетичному вимірі, зокрема, кларнета, або побіжно згадується, або ж оминається. В українському музикознавстві останніх десятиліть кларнетова музика досліджується в ракурсах органології (К. Мюльберг, Р. Вовк), методології виконавства (В. Гурфінкель, І. Мозговенко, К. Мюльберг, В. Носов, З.Буркацький), історії розвитку кларнетової музики (К. Мюльберг, Р. Вовк, В. Громченко) та виконавства (К. Мюльберг). Проблеми еволюції української духової музики а, отже, кларнетової, висвітлені в працях В. Апатського, П. Круля, В. Богданова, Ю. Рудчука. Фактично, кожен з дослідників торкається естетичного виміру кларнетової гри, роботи рясніють такими поняттями, як «естетика звука», «естетичне», «художнє» тощо. Проте досліджень, в яких естетика кларнетової музики вивчається як науково структурована система з власним категоріально-понятійним апаратом, уточненою термінологією та відповідною методологічною базою, дотепер немає.

Вивчення естетичного як засадничої ознаки музики є достатньо вагомим галуззю у вітчизняній естетиці, яка має багатющі традиції, що сягають перших рукописних трактатів давньоруського періоду. Фактично кожен мислитель, що торкався питань естетичного, не оминав і його значення в музичному мистецтві. Проте більшість робіт, присвячених музичній естетиці, мають описово-узагальнений характер і розглядають музичний естезис як доволі розмите, навіть певною мірою невловиме явище.

Розвиток естетичної думки радянського періоду охоплює такі проблеми естетичного в музиці, як історичні закономірності музичного мистецтва, його соціальні детермінації, гносеологію, онтологію та аксіологію музичного естезису [18]. Декларуючи важливість як загального, так і внутрішньовидового в музичній естетиці, найважливішою ділянкою естетичного впливу залишається інтонаційність, тоді як тембровий фактор або зовсім не береться до уваги, або ж згадується як побічний, додатковий елемент музичної естетики. Якщо в естетичних трактатах до XVII ст. питанню естетики тембру надається вагомого значення, то в працях мислителів XVIII – поч. XX ст. тембральність поступово тратить свої пріоритети, що частково пояснюється новою ментальністю, яка трактує музику як вільне від побутової функційності мистецтво XX ст., будучи періодом революції у музичній культурі, що призвело і до нового бачення музичного естезису. Полістилістичність музичного простору вимагає нових точок опори. Нова інтонаційність, відмова від ладо-гармонічної опори, мажоро-мінорної системи виводить власне тембральний чинник як один з впізнаваних і разом з тим відкритих до експериментаторства елементів музичної мови, а його значення в музичній подієвості творів часто постає одним з найважливіших факторів у розвитку художньої образності. Проте тембральність, будучи на загал присутньою у більшості естетичних досліджень музики, надалі залишається поза увагою дослідників.

Коло проблем, яке порушується українськими сучасними науковцями, екстраполюється на узагальнені рівні музичної свідомості [11], естезису як універсальної умови соціокультурного буття музики [6] та рівень естетичного феномену музичної події [14]. На відміну від властивого радянській естетиці опису категорій соціального буття музики, стилеутворень, історично-мистецьких процесів, сучасна естетична думка, базуючись на здобутках класичної та некласичної естетики, досліджує згадані музичні явища, виходячи з позицій структурованої науки з чітко визначеним категоріально-понятійним апаратом.

Естетичний вимір музичного мистецтва не лише визначає його функцію в площині людської життєтворчості¹, але виявляє чуттєве і на рівні морфологічної мистецької одиниці – кларнетової музики. Формулювання «кларнетова музика», або ж «концепт кларнетова музика», передбачає не лише загальну думку, висловлювання, а постає як свого роду «згусток культури у свідомості людини» [15, с. 14] і є чітко структурований. Структуру концепту творять такі її

¹Естетичне як тип духовності існує в єдності трьох іпостасей (формотворення духовного світу людини, світоглядна універсалія духовності, вимір реального життєвого процесу), яка розгортається як форма естетизму (панівна ознака специфічної професійної орієнтації художньої інтелігенції), що одночасно є формою людського життєствалення [12].

рівні, як основна, актуальна ознака (кларнетове звучання, що розкривається через кларнетову музику), додаткові, пасивні ознаки, важливі для окремої групи (особливості звукотворчого процесу кларнетового звучання) та етимологічна ознака, що не усвідомлюється носіями, і відкривається тільки дослідникам (внутрішня форма явища кларнетової музики, що виявляє його життєтворчу сутність крізь призму естетичного як сутнісної ознаки мистецтва). Властивий сучасному музикознавству міждисциплінарний підхід дозволяє вивчати кларнетову музику як феномен української музичної культури, а, отже, потребує досліджень в руслі пізнавального дискурсу, що поєднуватиме музикознавство з культурологією та естетико-філософськими методами осмислення естетичного концепту кларнетової музики. Оскільки концепт несе «відбиток тієї культурної системи, якою був сформований і є особливою ментальною структурою, а, отже, представляє колективну спадщину духовного життя, є результатом, осадом культурного життя різних епох» [13, с. 74], тому при дослідженні естетичного концепту «українська кларнетова музика» необхідним постає вивчення джерел його формування, зокрема, в національному вимірі.

Філософсько-естетичне осмислення таких категорій, як буття музичного твору, музичного часу, звукової мови, інтерпретації тощо оминає буття морфологічних одиниць музичного мистецтва, побіжно торкаючись рівня узагальнених опозиційних понять «вокальна – інструментальна музика», «сольна – ансамблева», тощо. Ймовірно, такий стосунок пов'язаний з відсутністю естетичного осмислення підвидів музики, їх іманентної природи, адже тембральна характеристика того чи іншого звучання є однією з основних естетичних ознак музичної події, вагомою опорою естетичного відбору музичної свідомості, стає знаком звукової моделі світу в діалозі «Культура – Особистість». Саме тому наукового осмислення потребує і кларнетова музика як підвид музичного мистецтва. Лише завдяки чітко структурованому естетичному аналізу можна виявити і вивчити це естетичне явище в контексті сучасних наукових методів дослідження чуттєвого як засадничої властивості мистецтва в цілому.

Концепт як культурологічна і лінгвістична даність потребує певної часової тривалості для того, щоб відбутися у свідомості певної спільноти, а також передумов своєї появи, які зможуть приготувати ґрунт для його формування. Поняття ж естетичного концепту формується нашаруванням тих естетичних почуттів та переживань, що історично склалися в цій групі та створюють відповідний рівень естетичної свідомості, здатної до естетичного світопереживання художньої реальності, задекларованої концептом «українська кларнетова музика». Отже, чинниками, що формували підґрунтя цього естетичного концепту, є духовна музика автентичної традиції, духове музикування придворного середовища, міська музична культура.

Автентична інструментальна традиція українського народу представляє собою багатющий пласт музичної культури, зокрема, в його естетичному вимірі. Властива автентичній музиці спадковість традиції, яка визначається дослідниками на рівні органології [8], звукових структур [10], підтверджується й археологічними даними. Формуючи звукоферу людей протягом тисячоліть, саме народноінструментальна музика усної традиції зберігає в собі ті артефакти музичного мистецтва, які згодом стали основою естетичного звуковідбору сучасного людства [9, с. 22].

Палеолітична людина, виконуючи певні магічно-ритуальні дії, ототожнювала себе з метою цих дій – твариною, на котру полювали. Таке ототожнення ще довгий час зберігалось в ритуальному середовищі людства (жертва, принесена богам, з'їдалася жертводавцями для їх ототожнення з нею). Нероздільна єдність у первісній свідомості тварини-людини, що згодом переросла в тотемізм, трактувала речі, виготовлені з цієї тварини, не як утилітарні предмети, а спосіб воскресіння тварини, а, отже, і можливості впливу через ці предмети на реально існуючих тварин. Оскільки звук віддавна є ознакою живого, життя, то і музичні інструменти, виготовлені з кісток тварин в період первісного мисливства були своєрідними магічними приваблювачами, що повинні були забезпечити вдале полювання.

У середовищі народних виконавців побутує думка про одухотвореність кожного музичного інструмента. В ньому живе душа того, з чого зроблено інструмент (таке трактування музичного інструментарію зафіксоване в «Лісовій пісні» Лесі Українки), музичні інструменти вважаються засобом спілкування з духом лісу [10], зі світом духів (інструментальна музика

пастушого середовища), померлих (інструментальна гра похоронної обрядовості та колядування) як оберіг реального світу від втручання потойбіччя (новорічні обрядодійства) [17].

Характерно, що в згаданих обрядових системах у даному смисловому контексті використовуються в основному аерофони. Група духових музичних інструментів усної традиції є надзвичайно розмаїтою, зустрічаються і язичкові інструменти – дідик, дуда, бойківська джоломійка, власне кларнет. Традиційно дідик звучить у часі новорічних карнавальних вистав Кози, Маланки, інколи його використовують у поховальній обрядовості. Дуда ще в XIX ст. була надзвичайно поширеним інструментом, деякі дослідники вважають дударів носіями епічної традиції [4], її звучання було присутнє в більшості обрядових систем. Традиційні язичкові інструменти за своєю тембральною характеристикою є досить різкими, мають специфічне носове звучання і якнайкраще виявляють трактування інструмента як видозміненого людського голосу, який треба приховати з певних причин (за І. Мацієвським). Отже, в народноінструментальній музичній культурі склався певний тип естетичного сприйняття звучання язичкових інструментів як видозміненого людського голосу (у новорічних травестіях) та засобу спілкування з померлими (похорони). Тембр автентичних язичкових викликає і відповідне естетичне переживання – їх звучання трактується як сакральне, потойбічне, духовне. Приблизно з кінця XIX ст. в традиційній інструментальній культурі з'являється класичний кларнет, який в багатьох етнографічних регіонах стає частиною традиційного інструментального ансамблю – трієстих музик. Отже, язичкові інструменти в культурі усного побутування є інструментами, які використовуються власне в обрядовій сфері, а їх звучання викликає естетичне переживання сакрального, яке можна віднести до категорії піднесеного.

Якщо традиційна музична культура народу є доволі консервативною сферою існування мистецтва, то музична культура княжого двору представляє відкриту до впливів, зокрема, чужоземних, систему. Вже при дворах киеворуських князів зустрічаються іноземні музиканти. Відома фреска з Софіївського собору презентує візантійських музик, один з яких грає на язичковому інструменті [9]. Зображення шалмею є і на фресці Люблінського замку [7]. Основна інформація про використання тих чи інших музичних інструментів знаходиться в рукописних пам'ятках X–XVII ст. Більшість тогочасної літератури становила полеміка, повчання та гомілії видатних церковних діячів, у яких музичний інструментарій трактується як бісівське знаряддя, що відвертає душу від правдивого шляху її спасіння. Незважаючи на доволі непримириме ставлення церкви до музикування, князівська знать, шляхта, козацька старшина та дворянство завжди в своєму побуті використовувала інструментальну музику. Проте якихось певних тверджень про рівень виконавства, репертуар, будову самих інструментів немає. Завдяки збереженим пам'яткам можна зробити такі висновки: інструменти за типом шалмею побутували в придворних музичних осередках, використовувалися в складі інструментальних ансамблів, звучали в основному в камерних умовах, очевидною була потреба і високого (наскільки це дозволяв інструмент) віртуозного рівня, адже основне завдання придворної музики – розвеселити і дивувати свого володаря. Окрім того, шалмеї використовувалися для супроводу танців, тобто ця сфера побутування формує іманентну інструментальну природу звукового концепту кларнета, розвиває технічні можливості шалмеїв, бере безпосередню участь у творенні інструментальної фактури, яка вже з XVII ст. стає панівною у європейській музичній культурі. Отже, в середовищі придворного музикування формувалася така складова естетичного концепту «української кларнетової музики», як категорія естетичного.

Географічне положення, історична доля України та колонії іноземців у великих українських містах сприяли проникненню сюди впливів як західних, так і східних. Перебуваючи в ареалі культурного впливу античної культури, згодом візантійської, українські землі були й одним із шляхів проникнення інструментальної культури арабо-мусульманського світу. Приблизно з XIII ст., завдяки зміцненню культурних зв'язків із Західною Європою, тут починає формуватися новий тип музичної інструментальної культури. Музична культура міст стала важливим осередком розвитку інструментальної музики, зокрема духової. Шалмеїсти, дударі є членами музичних цехів, а отже, безпосередньо формували музичну культуру

українського міста XV–XVIII ст. Власне у цехових об'єднаннях з'являється згодом і кларнет [16]. Проте стосунок до язичкових залишається незмінним – на відміну від ратної музики, підтримуваної церквою, камерні інструменти, функції яких зводилися до обслуговування різних важливих подій міста та його городян, не викликали одобрення церковних діячів. У середовищі цехів відбувається і становлення музичної педагогіки – за статутом музиканти брали до себе в науку учнів, а, отже, необхідним було не лише володіння самим інструментом, але й осмислення його технології, вирішення тих чи інших методологічних проблем, формування певної якості звука.

Поряд з цеховою освітою, починаючи з братських шкіл, музична освіта стає обов'язковою складовою навчальних закладів України, формуючи відповідне професійне підґрунтя для становлення кларнетового виконавства XVIII–XX ст. Хоча в братських школах власне інструментальна музика не викладалася, але згадки про неї в статутах цих навчальних закладів свідчать про велику любов учнів до інструментального музикування [8]. В Києво-Могилянській академії звучала інструментальна музика, але перебувала на рівні аматорства¹. Уже на початку XIX ст. був заснований оркестр та навчальний оркестровий клас, студенти якого вивчали інструментальну гру. Поява музичних навчальних закладів в українських містах в XIX ст. [1] та відкриття театрів значно сприяли становленню професійності українського кларнетового виконавства. Зрештою, потребу відповідного професіоналізму міських інструменталістів провокували і ринкові відносини, які панували у міському середовищі, а, отже, в сфері міського музичного побутування язичкових формувалася категорія прекрасного як складова концепту.

Очевидно, що, будучи естетичними категоріями тогочасної музичної культури України, для естетичного концепту «українська кларнетова музика» окреслені ознаки є цінностями, що формуватимуть його і який як явище музичної культури існує протягом двох останніх століть. Отже, естетичний концепт «кларнетова музика» формувався на ґрунті таких естетичних цінностей, як піднесене, прекрасне, естетичне (чуттєве). Саме вони, що в середовищі іманентних сфер свого існування є естетичними категоріями, формували особливу ментальну культуру сприйняття кларнетового звучання, викликають відповідні естетичні переживання в сучасних учасників музичного буття і є підґрунтям певного художньо-образного відображення дійсності, задекларованого українською кларнетовою музикою на рівні її творення – виконання – сприйняття.

Будучи вагомою складовою естетичного концепту, все ж національні джерела не є єдиною сферою формування явища кларнетової музики в українській культурі. Вагомою часткою є і загальносвітова музична практика використання кларнетової тембрової палітри, задекларована як в оркестровій, так і камерній музиці. Будучи висвітленою в працях українських дослідників [2; 3; 5], перетендує на подальше наукове осмислення естетичного концепту «українська кларнетова музика», який, сформувавшись на національних традиціях музикування, в XX ст. розкриває багатогранний світ української кларнетової музики, зокрема в її естетичному вимірі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов В. О. Деякі загальні міркування про роботу класів духових інструментів у музичних училищах при відділеннях ІРМТ Києва, Харкова та Одеси (1870–1917 років) / В. О. Богданов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – Харків, 2006. – № 8. – С. 9-17.
2. Буркацький З. П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста: навчальний посібник / З. П. Буркацький. – Одеса: Друкарський дім, 2010. – 166 с.
3. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета: Автореф. дис... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. «Муз. Мистецтво» / Р. А. Вовк. – Київ, 2004. – 19 с.

¹ Є відомості про те, що в часі випускних іспитів поміж диспуатами звучала інструментальна музика, студентські оркестри грали і в часі рекреацій – святкових вихідних [14].

4. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – Київ: Наукова думка, 1979. – 248 с.
5. Громченко В. Кларнет в оркестрі XVIII століття як прогресивний композиторський засіб музичного смислоутворення / В. Громченко // Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 60. – Київ, 2006. – С. 134-140.
6. Капічіна О. О. Музичний естезис в контексті концепції діалогу культур: автореф. дис... канд. філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / О. О. Капічіна. – Луганськ, 2003 – 21 с.
7. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / Б. Кіндратюк. – Львів, Івано-Франківськ: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2001. – 144 с.
8. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / П. Козицький: [Заг. ред., вступ. стаття, коментарі та розшифр. текстів О. Я. Шресер-Ткаченко; пер. з рос. І. І. Стешенко]. – Київ: Музична Україна, 1971. – 147 с.
9. Круль П. Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витoki і функціонування / Круль П. Ф. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – 164 с.
10. Мацієвський І. Інструменталізм та вокальна музика / І. Мацієвський // Ігри й співголосся. Контонація: музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002 – 172 с.
11. Назаренко Н. В. Буденно-музична свідомість як предмет філософсько-естетичного аналізу: автореф. дис... канд. філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / Н. В. Назаренко. – Луганськ, 2006. – 20 с.
12. Наконечна О. П. Естетичне як тип духовності: автореф. дис... д-ра філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / О. П. Наконечна. – Київ, 2004. – 40 с.
13. Петров С. І. Культурологічні засади поняття «концепт» / С. І. Петров // Культура народів Причорномор'я: Научн. журн. – 2006. – № 82. – С. 73-75.
14. Рябініна О.В. Музична подія як естетичний феномен: автореф. дис... д-ра філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / О. В. Рябініна. – Луганськ, 2005. – 44 с.
15. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е / Ю. С. Степанов. – Москва: Академический проект, 2001. – 990 с.
16. Фільц Б. М. Музикантські цехи // Історія української музики. Т. 1. Від найдавніших часів до середини XVII ст. / [Редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін.]. – Київ: Наукова думка, 1989. – С. 318-328.
17. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М. Хай. – Київ, Дрогобич: Коло, 2007. – 543 с.
18. Чередниченко Т. В. Эстетика музыкальная / Т. В. Чередниченко // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Москва: Изд-во «Советская энциклопедия», 1982. – Т. 6: Хейнце – Яшугин. – С.554-566.

УДК 78.30

С. В. ТИХИЙ

РУХОМО-ТРАНСПОНУЮЧІ ЛАДОВІ СТРУКТУРИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

У другій половині ХХ століття внаслідок радикальних знахідок у царині розширення тональної системи до дванадцятитонової діатоніки чи хроматики, залежно від точки погляду на це явище митця, переважає динамічне трактування ладових структур. У зв'язку з цим пропонується обґрунтування певних аспектів ладового мислення у відомих інструментальних творах Мирослава Скорика 80-90-х років ХХ століття.

Ключові слова: рухомо-транспонуючі ладові структури, ладове мислення, транспозиція, Мирослав Скорик, інструментальні твори.

С. В. ТИХИЙ

**ПОДВИЖНО-ТРАНСПОНИРУЮЩИЕ ЛАДОВЫЕ СТРУКТУРЫ В
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ МИРОСЛАВА СКОРИКА**

Во второй половине XX века вследствие радикальных находок в области расширения тональной системы до двенадцатитоновой диатоники или хроматики, в зависимости от точки зрения деятеля искусства на это явление, превалирует динамическая трактовка ладовых структур. В связи с этим предлагается обоснование некоторых аспектов ладового мышления в известных произведениях 80-90-х годов XX века.

Ключевые слова: движущие-транспонирующие ладовые структуры; ладовое мышление; транспозиция; Мирослав Скорик; инструментальные произведения.

S. V. TYKHIIY

**MOVING-TRANSPONCIVE LINE-UP STRUCTURES ARE IN INSTRUMENTAL MUSIC
OF MIROSLAV SKORIK**

In the second half of the XX-th century in the course of radical inventions in the area of spreading of tonal system to the twelve-tone diatonics or chromatics, depending on the creator's point of view, prevailing the dynamic treating of mode structures. In this research article will be offered the background of some aspects of mode thinking in certain instrumental works of Myroslav Skoryk 1980-90-th years.

Key words: moving-transposing mode structures; mode thinking; transposing; Myroslav Skoryk; instrumental works.

Попри чисельні наукові публікації різного роду про особистість та творчість Мирослава Скорика вони ще залишаються малодослідженими. До ще не вивчених належать також питання ладового мислення, а відтак – ладових структур. Особливо цікавою в цьому сенсі видаються інструментальні твори, і передусім – фортепіанні.

Про творчий доробок Мирослава Скорика написано чимало наукових, методичних та музично-критичних праць. Він викликає постійний інтерес серед широкої публіки. У різні часи його інструментальна творчість зацікавлювала музикознавців (наприклад, О. Шевчук [9], Щириця [10], Т. Гнатів, Вс. Задерацького). У ХХІ столітті про Мирослава Скорика написано дві масштабні монографії [3; 4], видано два об'ємні збірники статей у львівському Вищому музичному інституті імені М. В. Лисенка [6] та Національній музичній академії України імені П. Чайковського [7]. Його інструментальна спадщина розглядається у численних наукових статтях (серед них найважливіші для нашої розвідки – О. Берегової [2], де йдеться про Речитатив і Рондо, В. Андрієвської [1], де дискутуються проблеми камерно-інструментальних ансамблів 50-60-х років ХХ ст.). Однак проблема ладових структур в інструментальній творчості Скорика, що має велике значення для розкриття творчої своєрідності та технічної майстерності маестро, ще не була предметом дослідження.

Мета статті – дати належну оцінку значенню рухомо-транспонуючих ладових структур, що мають велике значення для інструментальної, насамперед – фортепіанної творчості Мирослава Скорика.

У творчості композиторів ХХ сторіччя ладові структури інтенсивно оновлюються. Причини цього явища були цілком різноманітні. Тут і ладові утворення народної музики, і вокальних, й інструментальних жанрів європейських народів, музика народів Азії та Африки, а також новітні ладові структури, притаманні для творчості композиторів-новаторів нової доби. Серед композиторських нововведень у сфері ладового мислення особливе розповсюдження отримали так звані симетричні лади. Симетричні лади мають ще й інші поширені назви, наприклад, щодо цілої групи структур – лади обмеженої транспозиції, як їх іменує французький композитор Олів'є Мессіан [5], або щодо окремих ладів – «гама Римського-Корсакова» чи «гама Шопена» (звукоряд тон – півтон). Окрім цього, ще можна згадати й інші назви поодиноких ладів: цілотновий лад, зменшений, збільшений, тритоновий, двічі-мажор і т.ін. [8; с. 209-210].

Важливою передумовою виникнення симетричних ладів можна вважати енгармонічну заокругленість інтервальних послідовностей при рівномірній темперації музичної системи. Причому важливо зауважити, що тут не має місця дзеркальна симетрія, за якою передбачено обернену послідовність у зворотньому напрямку, а лише періодичну повторюваність певної інтервальної структури на іншій висоті [8, с. 208]. Отже, останній тон ладової мікроструктури стає першим при її переносі на іншу висоту (чи її транспозиції).

Отже, в основі цього явища лежить мелодична секвенція, яка може виявлятися у головному голосі фактури або в гармонічній фігурації. Власне так розглядав це явище композитор Римський-Корсаков, який сам часто звертався до подібних ладових структур для зображення фантастичних або казкових образів у своїй програмній або оперній музиці. Його визначення само по собі на це вказує дуже виразно: «кругові модулюючі секвенції» [8, с. 208]. Тракткування цього явища як ладів належить Б. Яворському, який залишив у спадок свою «Теорію ладового ритму» [8, с. 208]. В межах її знайшли своє тлумачення й більшість симетричних ладів, зроблене на підставі вивчення музики О. Скрибіна.

Принципова новизна симетричних ладів полягала в тому, що в основі їх гармонічної системи дуже часто виникали гармонічні співзвуччя не у вигляді мажорного чи мінорного тризвуку, а у вигляді гармонічної вертикалі, що утворилася від елементів поділу октави на рівні частини. Типове для подібних ладо-гармонічних систем виявлялося в русі по замкненому колу, що часто при всій новаторській своєрідності музичної мови оберталось статичним характером звучання. Згадаймо, скажімо, добре відомі образи підводного царства в опері Римського-Корсакова «Садко».

Подібно до творчості багатьох відомих композиторів сучасності, Мирослав Скорик дуже часто користується прийомом зміщення певного відрізка експонованої структури на хроматичний півтон. Опорним і поворотним пунктом для такого зміщення стає один з основних діатонічних ступенів або його підвищений чи понижений варіант, що трактується композитором як рівноправний елемент у новоствореній діатонічній структурі. Саме завдяки ладовій барвистості у грі варіантних ступенів і променіє експресивне ліричне почуття в мелодії початкової теми у другій частині «Гуцульського триптиху», де в мі-мінорній мелодії з IV та VI підвищеними ступенями¹ поява четвертого натурального ступеня дає змогу стрімко перейти в тональність на півтону нижче завдяки переосмисленню IV підвищеного ступеня як енгармонічно заміненого на V натурального у мі-бемоль мінорі, з точною транспозицією фрагмента попередньо викладеної фрази.

¹ Так званий «гуцульський звукоряд».

Нотний приклад №1.

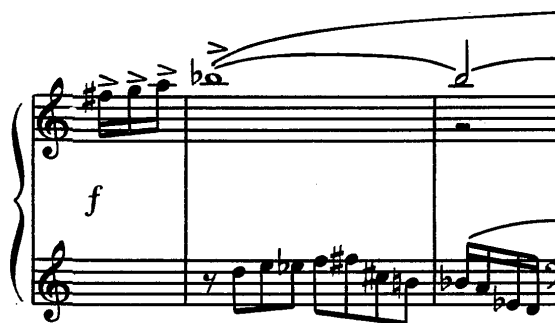
The image displays a musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of five staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. A box containing the number '2' is located in the second system, likely marking a second ending or a specific measure. The score is written in a key signature with one flat and a 2/4 time signature.

Принцип висотного зміщення ладової структури як прийом активної динамізації розвитку композитор застосовує і в пізніших творах, постійно оновлених варіантах. Внаслідок у творах 80-90-х років ХХ ст. виникають висотно зміщені, або, як ми пропонуємо назвати, рухомо-транспонуючі ладові структури.

Це явище досить поширене у прелюдіях і фугах для фортепіано. Наприклад, часто зустрічається прийом переносу інтонації великої секунди на півтону нижче або вище від попередньої ланки. Вже у першій прелюдії До мажор звична послідовність для До мажору II та III ступенів змінюється ланкою з III низького та IV ступенів, які динамічно розширюють до-мажорну діатоніку елементами однойменного мінору.

Нотний приклад № 2 (7-й такт прелюдії До мажор).

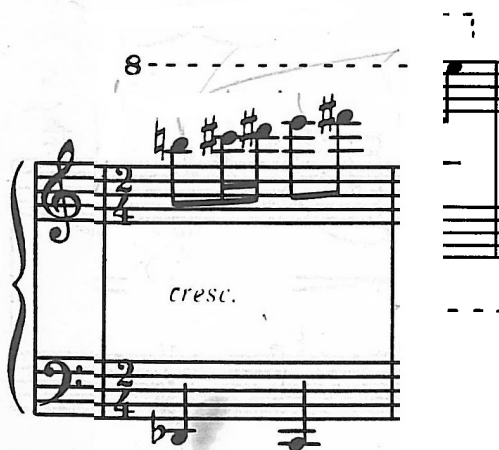
Згодом цей прийом отримує все більше застосування: у такті 12 таких півтонових зсувів вже введено у вигляді чотирьох ланок підряд.



В основі змінено-транспонованих ладових структур можуть виступати й досить розгорнені мотиви. Так, автор переміщує й чотиризвукові мотиви на велику секунду вниз, постійно змінюючи барви однойменних до мажору й мінору.

Нотний приклад № 3 (останній такт перед репризою).

У точних зсувах можуть використовуватися і більш розгорнені мотиви із змінним напрямком руху в межах ланки.



Нотний приклад № 4 (такт 18, де барвисту перемінність мажорних і мінорних мотивів відтінює хроматична низхідна послідовність розміреними чвертками в басовому голосі).

Поруч з транспозицією точно перенесених ланок композитор також використовує принцип варіантно-змінених елементів усередині будови ланки, і таким чином оновлює інтервал зміщення. Так, наприклад, композитор неодноразово чергує на відстані великої або малої терції мотиви на основі мажорного чи мінорного тризвуків у низхідному русі, що на фоні органного пункту на VI ступені дає динамічний імпульс для підходу до кульмінації в репризі (15-й такт).

Нотний приклад № 5

Зміщення ланки за висотою в межах широких і тривалих мелодичних хвиль надає



тематичному розвитку інтонаційної єдності, динамізує становлення ладо-тональних відношень. Причому надзвичайно мінливі співвідношення виникають у контрастуючих голосах завдяки поступеному чи стрибкоподібному русі, а також відмінностям ритмічного в них малюнку.

Тут можна висловити певні припущення щодо ладо-тональної узгодженості голосів у поліфонічній фактурі. При аналогічному ритмічному малюнку однорідний рух по хроматичній гамі в нижньому голосі та розкидисті мотиви у верхньому голосі не дають виходу за межі даної тональності, не дивлячись на гострі дисонанси на опорному метричному часі, такі, як збільшена октава чи велика септима між звуками сі-бемоль та ля, сі-бемоль та сі-бекар.

Нотний приклад № 6 (Прелюдія До мажор, такти 9-10).



Навпаки, при відмінності ритмічного малюнку в межах такого самого поліфонічного двоголосся виникають передумови для швидкоплинних і стрімких відхилень у віддалені тональності. Відразу ж після експозиційного витриманого органного пункту на першому ступені в басовому голосі з барвистим балансуванням між однойменними мажором та мінором починаються колоритні короткотривалі відхилення у фа-дієз мінор та фа мінор.

Нотний приклад № 7 (3-й такт).



Ще більшою мірою динаміка півтонових тяжінь зростає при протилежному русі голосів у кульмінаційній зоні. При підході до мелодичної вершини і в самій кульмінаційній зоні контраст стрибків у верхньому голосі і плинність руху в нижньому зумовлюють на опорних метричних долях динамічні переходи у тональності Ре-бемоль мажор

Нотний приклад № 8 (т.17)
 Мі мажор

Нотний приклад № 9 (т.19)
 ля мінор

нотний приклад № 10 (т.20)

Наприкінці у т.23 – реприза головної тональності До мажор доповнюється півтоновими роз'язаннями із слабого метричного часу на сильну долю.

Нотний приклад № 11

Особливої динамічної сили у тематичному розвитку композитор досягає при поєднанні

висотних зміщень мелодичних ланок з прийомами ритмічного остинато. У прелюдії Ре мажор зміщення мелодичних мікроелементів здійснюється із зміною напрямку руху в їх будові та інверсією між ними у вертикальному відношенні, спричиняючи появу поліостинатних фігур на фоні витриманого басу на I та VII високому ступенях у тональності Ре мажор. Перемінність у напрямку зміщення мелодичної ланки обумовлює динаміку розвитку у предикті перед репризою теми в головній тональності.

Нотний приклад № 12.

При значній хроматизації ладового звукоряду ефект наближення тональної і тематичної репризи досягає надзвичайної виразової сили через введення в останніх тактах серединного розділу ввіднотонових тяжінь до звуків тонічного ре-мажорного тризвуку: від нижнього сі-бемоль випромінюється збільшена секста із верхнім соль-діез, а також збільшена секунда і збільшена кварта.

Отож, для ладових структурних особливостей інструментальної творчості Мирослава Скорика найбільше значення має принцип змінності однієї ладової структури на іншу, причому зміни відбуваються дуже швидко. Цікаво, що при цьому достатньо часто дієзи замінюються на бемолі, а не у зворотньому порядку¹.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрієвська В.В. Камерно-інструментальні ансамблі Мирослава Скорика 1950-60-х років / В. Андрієвська // Молоде музикознавство. Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка. – Вип. 20. – Львів, 2008. – С. 3-11.
2. Берегова О. Л. Комунікативна багатозначність деяких інструментальних опусів М. Скорика / О. Берегова // Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? – Київ, 2006. – С. 290-302.
3. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець / Л. О. Кияновська. – Львів, 2008. – 586 с.
4. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. О. Кияновська. – Львів: Сполом, 1998. – 207 с.
5. Мессіан О. Техніка мого музикального язика / О. Мессіан: [Пер. с нем. Чебуркиной М., науч. редактор Холопова Ю.]. – Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994 (1995). – 127 с.
6. Мирослав Скорик: (збірка статей). – Львів: Сполом, 1999. – 135 с.
7. Мирослав Скорик: (збірка наукових праць, присвячених 60-річчю від дня народження М. М. Скорика) // Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського: Вип. 10. – Київ, 2000. – 148 с.
8. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – Москва: Музыка, 1988. – С. 209-210.
9. Шевчук О.В. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика / О. В. Шевчук // Українське музикознавство. – Вип. 14. – Київ: Музична Україна, 1979. – С. 93-102.
10. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця Ю. – Київ: Музична Україна, 1979. – 56 с.

УДК 78.27 (Укр.)

І. П. ЧУПАШКО

ОЛЕКСАНДР ГЕРИНОВИЧ: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА

У статті здійснено панорамний огляд процесу професійного становлення та різних ланок діяльності Олександра Гериновича – яскравого представника Львівської диригентської школи. Особливу увагу сконцентровано на характерній прикметі діяльності митця – багатогранності вияву в рамках своєї професії і вмінні в кожному з цих виявів залишити яскравий мистецький слід непересічної особистості, мислячого музиканта.

Ключові слова: Олександр Геринович, диригент, симфонічний оркестр, оркестр народних інструментів, львівська філармонія.

¹ Див. нотний приклад з Гуцульського триптиха.

И. П. ЧУПАШКО

АЛЕКСАНДР ГЕРИНОВИЧ: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

В статье осуществлен панорамный обзор процесса профессионального становления и разных ланок деятельности Александра Гериновича – яркий представитель Львовской дирижерской школы. Особое внимание сконцентрировано на характерной примете деятельности художника – многогранности проявления в рамках своей профессии и умения в каждом из этих проявлений оставить яркий художественный след нерядовой личности, мыслящего музыканта.

Ключевые слова: Александр Геринович, дирижер, симфонический оркестр, оркестр народных инструментов, львовская филармония.

I. P. CHUPASHKO

OLEKSANDR HERYNOVYCH: FEATURES OF CREATIVE PORTRAIT

The article deals with the overview of professional formation process and different spheres of activity of Oleksandr Herynovych, an outstanding representative of Lviv conductors' school. The main emphasis is made on the characteristic feature of the artist's activity – the versatility of expression in terms of his profession and the ability to leave bright heritage of an outstanding artistic personality and thinking musician.

Key words: Oleksandr Herynovych, bandleader, symphony orchestra, folk orchestra, Lviv philharmonic society.

Серед колоритних мистецьких постатей представників Львівської диригентської школи є митці, творче обдарування яких першочергово вражає глибиною багатогранності. До таких належить Олександр Олександрович Геринович (1936 р. н.) – диригент з композиторським хистом, відмінний оркестрант, що блискуче володіє одним із музичних інструментів на рівні соліста, ансамбліста і оркестрового виконавця, педагог і завідувач кафедри оркестрового диригування Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Метою статті є панорамний огляд процесу професійного становлення і різних сфер діяльності Маестро Олександра Гериновича – нашого сучасника, який перебуває в розквіті творчих сил і в zenіті слави досвідченого диригента і педагога. З цього огляду зараз ще годі дати вичерпну характеристику митця, бо ж відсутня історична дистанція для повного охоплення, осмислення його діяльності. Все ж спроба видається актуальною: вона спонукає підняти, систематизувати матеріали про О. Гериновича, закласти підвалини для майбутніх дослідників його діяльності. Останнє тим більш доречно, що цілісна характеристика діяльності О. Гериновича ще не була предметом спеціального дослідження. Поштовх і благодатний ґрунт для такої роботи подав сам О. Геринович у двох здійснених ним виданнях: підручнику «Аспекти техніки диригування» [2], який фіксує засадничі положення його педагогіки, та книзі матеріалів «Олександр Геринович. Криниця життя: спогади, творчість, педагогіка» [1], де містяться власні спогади і статті митця на педагогічні теми, уривки з рецензій на концерти різних років, спогади колег по роботі, хронограф концертно-виконавської діяльності, статистичні дані щодо випускників його класу. Ці два джерела видаються «наріжними каменями» для обраного аспекту дослідження.

Для характеристики діяльності кожного митця важливе значення мають його генетичні корені, родинні, національні передумови, в яких він ріс і формувався. У цьому сенсі Олександру Гериновичу вельми пощастило: він виходець з давньої інтелігентної родини, яка завжди проявляла національну свідомість і не була байдужою до культурно-національного життя, за що в радянські роки підпадала поневірянням і гонінням від партійних органів. Прадід по батьковій лінії – Данило Лепкий (з родини знаменитого поета Богдана Лепкого) –

письменник, етнограф і священик, один із знайомих Івана Франка, учасник гучного відзначення у Львові столітнього ювілею української літератури (сторіччя з часу виходу «Енеїди» І. Котляревського, 1898 р.). Дід – Володимир Геринович – вчений і громадський діяч, краєзнавець, історик і географ, учень М. Грушевського і С. Рудницького, який в 30-ті роки ХХ ст. органами НКВС був заарештований і засланий на будівництво Біломоро-Балтійського каналу. Батько – Олександр Геринович, теж зазнав поневірянь по засланнях у Сибіру, ув'язнення в німецькому таборі «Штрассгоф», організатор у воєнні роки концертного життя у Львові (керівник концертного бюро), а опісля – головний режисер музичної редакції Львівського телебачення, автор балетних лібрето львівських композиторів («Сопілка Довбуша» Р. Сімовича, «Сойчине крило» А.Кос-Анатольського, «Лис Микита» І. Вимера). Як бачимо, окрім національної свідомості, родинні коріння митця виказують неабиякі задатки до інтелектуальної праці та мистецької творчості. Музичне обдарування більшою чи меншою мірою завжди було у родині, і дотичність до музичного життя була постійною: окрім музичної діяльності батька, мати була балериною, яка якийсь час працювала солісткою Маріїнського театру опери та балету в Петербурзі, а згодом була солісткою і Львівського оперного театру.

Досить щасливо склалися й обставини навчання молодого музиканта. Початкову музичну освіту О.Геринович отримав у львівській музичній школі при консерваторії; зі спеціалізацією гри на віолончелі у класах Ореста Березовського, В. Авер'янова та Євгена Шпіцера закінчував навчання у класі тодішнього директора школи Олександр Тіщенко. «Заняття з Олександром Дмитровичем можна охарактеризувати як натхненно-вимогливі, часом непередбачувані, але завжди у вищій мірі коректні, на якомусь особливому контактному рівні» [1, с. 14], – згадує нині з часової дистанції О. Геринович. Окрім занять на віолончелі, молодий юнак вже в шкільні роки виявляв нахил до музичного компонування, створював твори для свого інструмента і знаходив підтримку своїх творчих починань у композитора Анатолія Кос-Анатольського, котрий викладав тоді в школі. «Анатолій Йосипович був одним з тих вчителів, котрі не тільки вміли майстерно викладати свій предмет, але й уважно придивлялися до учнів, виявляючи їх індивідуальність та музичні здібності. ... Одного разу я захопився, пишучи якусь п'єсу, і не зауважив, як до класу увійшов Анатолій Йосипович. «Що за музика?» – запитав він. Я збентежено відповів, що щось пробує скомпонувати, але не виходить... «Вам треба серйозно займатися композицією», – відповів Анатолій Йосипович і призначив мені індивідуальний урок. Така несподіванка була для мене подарунком, і я декілька місяців мав щастя займатися «азами» композиції» з великим маестро» [1, с. 14], – читаємо у спогадах О. Гериновича. Закладена творча «жилка» в натурі молодого музиканта згодом неодноразово проявлялася і допомагала йому в основній – диригентській роботі.

Після закінчення школи 1955 р. митець продовжив освіту у Львівській консерваторії. Час навчання у цьому вузі О. Гериновича був ознаменований іменами потужної плеяди діячів, імена і творчість яких не лише репрезентували педагогічний склад Львівської консерваторії, але й музичної культури Західної України того часу: Станіслав Людкевич, Анатолій Кос-Анатольський, Роман Сімович, Євген Козак, Адам Солтис та ін. По класу віолончелі О. Геринович навчався тут у Петра Пшенички – відомого ще з польських часів віолончеліста, педагога, ініціатора й учасника камерного музикування. Чи не під впливом свого педагога О. Геринович залюбки бере участь у камерному музикуванні. Для прикладу, у «Матеріалах музею Львівської державної консерваторії» [4], що являють собою опис афіш консерваторських концертів впродовж 1951-1967рр., знаходимо вказівку, що у концерті випускниці консерваторії піаністки Світлани Осадчої (клас тоді ще в. о. доцента О. Криштальського), що відбувся 4 травня 1960року, беруть участь скрипалька (тоді ще студентка) Діана Москвіт та віолончеліст Олександр Геринович, хоч документ і не вказує твору, виконаного цим фортепіанним тріо. Сам Маестро згадує також про свою участь у тріо, що сформувалося при львівському Будинку вчителя і проводило навіть поїздки з концертами по містечках і селах Львівської області [1, с. 15].

Та особливе враження і доленосну для майбутнього диригента роль мали його заняття у студентському симфонічному оркестрі, яким в той час керував Микола Колесса. За спогадами О. Гериновича, у другій половині 50-их років, включно до 1960 р., він був концертмейстером

віолончельної групи і «за цей період студентський симфонічний виступав у багатьох концертах. Репертуар, над яким працювали, був багатий та різноманітний: ораторія Г. Генделя «Самсон», 9-та симфонія А. Дворжака, «Реквієм» В. Моцарта, 3-тя симфонія Л. Бетховена. «Прелюди» Ф. Ліста» [1, с. 16]. Згадані «Матеріали музею Львівської державної консерваторії» дають можливість уточнити спогади митця. Так, виконання моцартівського «Реквієму» силами об'єднаного хору консерваторії, Львівського музичного училища та студентського симфонічного оркестру під керівництвом М. Колесси відбулося 7-8 квітня 1958 року, а виконання генделівського «Самсона» відбулося 11-12 травня 1959 року і було присвячене 200-річчю смерті композитора [4].

Саме спостереження за диригентурою М. Колесси спонукало молодого музиканта захопитися диригентурою, і саме корифей був тою людиною, хто підштовхнув його до початку серйозних систематичних занять у цій галузі. О. Геринович бере уроки диригування в Адама Солтиса, які «відбувалися раз на тиждень, часом один раз на два тижні і носили інтенсивний характер. На уроці ми багато говорили про технічні диригентські проблеми, про питання інтерпретації» [1, с. 17]. Як віолончеліст О. Геринович згодом працював в оркестрі оперної студії, що стало для нього значним досвідом і періодом набуття музичної ерудиції як диригента.

Закінчивши курс навчання у консерваторії по класу віолончелі, О. Геринович виявляє бажання закінчити ще й курс диригентури і проходить його під керівництвом тодішнього головного диригента Львівської філармонії Ісака Паїна. «Потрапивши в клас Ісака Ізраїльовича, я вже мав непогану підготовку як диригент. Чого мені бракувало, то це практичних навичок роботи з оркестром. [...] Навчаючись в консерваторії і здобуваючи практичний досвід під орудою Ісака Ізраїльовича, я осягав «кухню» роботи диригента, мало того – я вчився у Ісака Ізраїльовича методики роботи з оркестром, а що найважливіше – вмінню контактувати з оркестрантами, поведінки за диригентським пультом» [1, с. 19], – згадує О. Геринович про роки свого навчання диригентури в І. Паїна. Ще одним пам'ятним моментом у навчанні диригентури був приїзд до Львова з авторським концертом Бориса Лятошинського, який диригував свої твори у Львівській філармонії. Це спонукало О. Гериновича підготувати на державний іспит по диригуванню в 1962 р. Третю симфонію Б. Лятошинського – факт знаменний, бо твір цей ще недавно (на початку 50-их років) зазнав нищівної ідеологічної партійної критики, і, хоч творчість композитора «реабілітували» після цього, виконувати його, тим більше – молодому студентові консерваторії, було не лише випробуванням на професійну зрілість, але й на сміливість. Однак блискуче витримавши цей певний ризик, О. Гериновичеві пощастило стати першим диригентом, котрий виконав цей твір з оркестром Львівської філармонії. «Молодий диригент показав відмінне володіння диригентською технікою, відчуттям великої музичної форми, виразно та переконливо провів основну лінію драматургічного розвитку симфонії – від тривоги і напруги через боротьбу і втрати до перемоги» [1, с. 127], – читаємо в рецензії на виконання. Постійне тяжіння до першовиконавства, до випробування себе в інтерпретації ще не освоєної музикантами, щойно написаної музики диригент плекає постійно – це ще один штрих, який характеризує його діяльність.

При характеристиці диригентської діяльності О. Гериновича – тої галузі, яка є основним стрижнем і справою життя митця, – вражає передовсім багатоманітність її вияву і застосування. Перед нами – досвідчений концертуючий диригент, який в різні періоди життя працював з різними оркестровими колективами: з 1961 р. – диригентом симфонічного оркестру Львівської філармонії, з 1971 – студентського оркестру народних інструментів ЛДК ім. М. Лисенка, 1981-1983рр. – керував камерним оркестром Рівненської філармонії, а з 1989 – студентським симфонічним оркестром Львівської консерваторії. За укладеним самим Маєстро хронографом своєї концертної діяльності [1, с. 111-123] у його доробку понад сто концертів у різних містах України. Досягнення роботи з цими колективами рельєфно ілюструють численні рецензії різних років на їхні виступи, з яких вибираємо тільки деякі. На львівському концерті 1979 р. до 40-річчя возз'єднання західноукраїнських земель з Україною «одним з кращих був виступ оркестру народних інструментів [Львівської консерваторії. – І.Ч.] під керівництвом диригента Олександра Гериновича. Цей колектив здобув заслужену повагу львів'ян своєю

невтомною пропагандистською діяльністю, численними виступами перед трудівниками» [1, с. 129]. На концерті камерної музики 1982 р. у Рівному з творів композиторів XVII-XX століть рецензент Г. П'ятничка особливо відзначає керівника камерного оркестру Рівненської філармонії – «його вміння володіти увагою оркестру, підкоряти волі маленької диригентської палички великі музичні композиції, художні задуми» [1, с. 130] На концерті того ж колективу в Андріївському соборі Києва 1982 р. «диригенту О. Гериновичу вдалося переконливо побудувати драматичний стержень композиції, філософської за задумом та розгорнутої за формою фуґи [Д. Шостаковича, прелюдія і фуґа мі мінор – І.Ч.] з нагромадженням численних інструментальних ліній, де поступове наростання сили звучання від зосередженого піано переходить до глибокого форте у фіналі» [цитую за 1, с. 131]. Ці витяги з рецензій можна іще продовжувати.

Як диригент О. Геринович знає оркестр у всій його технологічно-художній сутності буття, має здатність і вміння вслухатися в його звучання як активнодіюча та глибоко і гостро сприймаюча музику людина, яка має потребу наповнювати усе своє ество музикою, пропущеною крізь розум і серце. Педагогічне уміння розкрити неповторність природи музичного сприйняття та уміння до відтворення у всіх формах її буття засобами диригування – це та надійна платформа, на якій вільно, надійно і перспективно базується мистецьке майбутнє кожного мистця-художника. Усі ці надбання О. Геринович увібрав як диригент, педагог, людина-митець на все своє мистецьке та духовне життя. У диригентських виступах О. Гериновича фахівці завжди відзначають добре поставлений диригентський апарат, пластику диригентських жестів, чудовий контакт з оркестром, вміння вільно орієнтуватися в оркестровому ансамблі. Свідки його роботи з оркестром говорять про вміння швидко проробляти симфонічні твори на репетиціях, ґрунтовне вивчення партитури, віртуальне «визвучення» їх внутрішнім слухом і вміння зреалізувати свої слухові уявлення у реальному оркестровому звучанні.

Диригентська майстерність О. Гериновича не менш яскраво виявляється в тих композиціях, де оркестр виступає в ансамблі з солістом. У цьому вмінні ансамблевого відчуття, відчуття колеги по ансамблю, О. Геринович чимало черпає зі свого інструментально-виконавського минулого, особливо з періоду навчання у П. Пшенички. Зручність в ансамблевій грі, диригентське сприяння тому, аби соліст-інструменталіст чи вокаліст комфортно почував себе в ансамблі, не був «затиснутий» оркестровим звучанням і імперативністю диригента, щоб мав можливість розкритися і вести за собою оркестр, не конкуруючи з диригентом, – ці риси приваблюють до О. Гериновича-диригента солістів, і він радо з ними виступає. У різний час з диригентом виступали солістами інструменталісти О. Криса, А. Едмин, Г. Барінова, Е. Гілельс, Н. Заїкіна, В. Коростильов, С. Задор, А. Війтович, вокалісти В. Грицюк, К. Чернет, Л. Дороніна, Ю. Корнилова, А. Дашак, П. Кармалюк, Т. Карпатська та інші, список яких можна було б значно продовжити. Не можна тут не згадати у зв'язку з цим і досвід роботи О. Гериновича як оперного диригента, який він мав ще з років навчання у консерваторії, а потім працюючи в оперній студії при цьому закладі.. «в оперній студії практикували майже всі молоді диригенти-симфоністи. Мені випала можливість диригувати оперу: «Сотник» М. Вериківського, «Алеко» С. Рахманінова, «Ноктюрн» М. Лисенка, «Вечорниці» П. Ніщинського» [1, с. 20], – згадує про це Маєстро.

Переглядаючи хронограф концертно-виконавської діяльності О. Гериновича, привертає увагу величезний масив опанованого ним різножанрового репертуару: тут і серйозна класика, і розважальні легкі жанри, тут твори західноєвропейських і українських авторів як класиків, так і сучасників, не кажучи вже про чималу кількість творів композиторів народів СРСР. Тяжіння митця до універсальності репертуару, намагання знайти свій вираз через музичну мову різних музичних стилів і композиторів – притаманне для творчого почерку О. Гериновича, а водночас робить його представником львівської диригентської школи, для якої ця риса дуже прикметна. В інтерпретаціях національного репертуару О. Геринович виявляє глибокий патріотизм, усвідомлення своїх національних коренів – риса, яку Маєстро успадкував від своєї багатой митцями і діячами родини. Він не тільки пропагує українську класику (1992 р. ним бо проведено програму з творів М. Лисенка, присвячену 150-річчю з дня народження

композитора), але й мав щастя неодноразово виступати першовиконавцем творів українських композиторів-сучасників, з якими Маестро в різний час був у творчому контакті. Уже вказувалося, що О. Геринович ще на початку своєї диригентської кар'єри першим виконав з симфонічним оркестром Львівської філармонії Третю симфонію Б. Лятошинського. З цим же колективом він здійснив перші виконання «Молодіжної увертюри «Гаудеамус» А. Кос-Анатольського, «верховинської рапсодії» Б. Фільц. симфонічної поеми «Вальс» М. Скорика.

Однією зі складових диригентської діяльності О. Гериновича є його транскрипторська і композиторська робота. У цих сферах діяльності втілювалася і знайшла органічне продовження та творча «жилка», яка нуртувала в митця ще з років навчання. Серед транскрипторських його робіт – переклади на різні оркестрові склади (для симфонічного, для струнного камерного оркестру, для оркестру народних інструментів) творів різних композиторів – як європейських, так і українських, як класиків, так і сучасників. Досконало знаючи, відчуваючи специфіку, темброві характеристики інструментів, з одного боку, а з іншого – володіючи глибоким відчуттям стилю, фактури обраного для транскрипції твору, О. Геринович досяг значної віртуозності, майстерності у цій справі. Особливо це стосується перекладів для оркестру народних інструментів, брак оригінального репертуару для якого прикро відчувався постійно, а дані транскрипції заповнили цю прогалину, показали виразові можливості цих інструментів, які цілком не поступаються оркестрам академічних європейських інструментів. «Починаючи з 1971 року, коли, крім занять зі студентами класу диригування, я керував студентським оркестром народних інструментів, перше, що я відчув – це брак оригінального репертуару. Після обговорення цього питання на засіданні кафедри вирішили піти двома шляхами. З одного боку, використати ту невелику кількість оригінальних творів, яка є в наявності для оркестру народних інструментів, з другого – робити переклади інструментовки кращих взірців світової класичної музики, українських композиторів, а також популяризувати твори львівських авторів, зокрема ті, які написані або будуть написані для народного оркестру. Такий підхід до цього питання в скорому часі дав позитивний результат» [1, с. 35], – згадує О. Геринович, і це розкриває ще один важливий аспект його транскрипторської роботи – аспект популяризації творів львівських композиторів.

Що ж стосується композиторських спроб О. Гериновича, то, хоч це маргінальна і закількісно скромна сфера його діяльності, все ж серед тих небагатьох творів приваблює увагу намагання митця поспробувати себе у різних музичних жанрах і складах: тут знаходимо твори для хору (особливо обробки для мішаного хору без супроводу), симфонічного (сюїта «Пам'яті Т. Г. Шевченка») та струнного камерного («Серенада») оркестрів, фортепіано («Миттєвості»), вокальні твори (цикли на слова О. Блока, О. Олеса, солоспів на слова Лесі Українки), врешті – вокально-симфонічний твір (кантата «Пам'ятайте, живі» на слова В. Колодія).

Зрезигнувавши з отриманої пропозиції працювати другим диригентом симфонічного оркестру Дніпропетровської філармонії, О. Геринович прийняв пропозицію тогочасного ректора Львівської консерваторії Миколи Колесси щодо викладацької роботи по класу диригування на музично-педагогічній кафедрі і кафедрі диригування. Тож, з 1963 року О. Геринович працює у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. За такий значний проміжок часу клас диригування у О. Гериновича закінчило понад 80 студентів, які плідно працюють на педагогічно-мистецькій ниві України, втілюючи своїм мистецьким життям здобуте в диригентському класі О. Гериновича, власне – властивий його творчому почерку класичний романтизм.

Як диригент-педагог він вимагає від учнів джерельної чистоти відтворення авторського задуму, намагається довести їм можливість цього лише за умови ґрунтовної обізнаності з музичним матеріалом, розуміння і знання творчості композитора. Для цього надзавдання міцним фундаментом мають стати добрі технічні навички, і саме їх вміє навчити Олександр Олександрович, продовжуючи тут класичну школу диригентури, зокрема традиції М. Колесси. «Студенти класу Олександра Олександровича, – зазначає колега Маестро по кафедрі Леонід Дращниця, – завжди відрізнялись міцною загальною виучкою та добрими технічними навичками. В основі цих навичок – класична школа диригування професора М. Ф. Колесси, патріарха львівських композиторів та диригентів. Багато часу і зусиль в роботі зі студентами

Олександр Олександрович приділяє звільненню диригентського апарату, активній та свободній кисті як основі диригентського жесту, скрупульозному відпрацюванню різноманітних диригентських штрихів тощо. [...] О. Геринович – надійний та високоавторитетний педагог. Тому не дивно, що до його класу завжди прагнуть потрапити чимало початкуючих диригентів» [1, с. 90].

Поруч з практичною стороною в педагога-диригента нерозлучно в парі поєднується методична робота. Він є автором коло 20 методичних праць широкої тематичної амплітуди: навчальних посібників («Аспекти техніки диригування» [2], «Хрестоматія по диригуванню аматорським оркестром народних інструментів»), навчальних програм (2 програми з навчальної дисципліни «Диригування»), різних аспектів техніки диригування (серед них – «Штрихова техніка диригентського жесту», «Робота диригента над музичним твором»), нариси з інструментовки, питання історії виконавства, і зокрема диригентської традиції в різні етапи історичного становлення (наприклад, «Диригентське виконавство в Європі в період Другої світової війни», «Засновник диригентської школи» (про М. Ф. Колессу). З огляду на те, що далеко не кожен музикант-виконавець здатний систематично викласти свій виконавський досвід на папері, має можливість це зробити і розуміє вагу такої праці – цінність цієї праці не підлягає сумніву.

З 1996 року О. Геринович очолив кафедру оркестрового диригування, яка існувала як окремий самостійний підрозділ Львівської музичної академії з серпня 1991 року і має на меті підготовку диригентів для оркестрів народних інструментів, капел бандуристів, а також забезпечення проходження практичного курсу «основи оркестрового диригування» студентами –композиторами і всіма бажаними навчатися цього мистецтва факультативно [3, с. 190-191]. О. Гериновичу вдалося згуртувати на кафедрі досвідчених педагогів – однодумців, букет цікавих творчих індивідуальностей, зокрема таких, як Л. Л. Дrajниця, І. П. Чупашко, Б. Й. Гуран, М. Т. Корчинський, В. А. Гарбарук, О. І. Цигилик та ін. Сильною стороною О. Гериновича як завідувача кафедри є потреба бачити всіх людей партнерами, товаришами, однодумцями, потреба кожному віддати належне за результатами праці. На кафедрі завжди панує «живий процес», який вмільо підіграється і стимулюється завідувачем, створюючи, з одного боку, стабільність роботи, з іншого – постійну її творчу новизну й оновлення. Ця стабільність і новизна як риса діяльності кафедри – беззаперечна заслуга її керівника.

Отже, нащадок галицької інтелігентної родини, багатой діячами української культури, науки, мистецтва Олександр Геринович, здобувши дві музичні освіти (віолончель та диригування) у маститих педагогів свого часу, сконцентрував свою діяльність на диригентурі, ставши чільним представником львівської диригентської школи. Досвід інструменталіста-виконавця, хоч і не був ним продовжений, але сприяв розширенню його музичних інтересів (до композиції, ансамблевого виконавства, здійснення оркестрових аранжувань), а головне – згодився йому у диригентській практиці, оскільки давав розуміння і бачення ролі і сутності диригента з погляду оркестранта і оркестрового виконавства. Як диригент О. Геринович у перебігу своєї діяльності зумів випробувати всі можливі грані застосування свого фаху, а в кожній з них залишити частину своєї душі – яскравий слід непересічної особистості, мислячого, глибокого музиканта. Ота багатогранність вияву в рамках своєї професії – характерна прикмета діяльності митця, яка притягує до нього увагу, а водночас і споріднює його з львівською українською диригентською музичною традицією. Олександр Геринович – знаний, досвідчений, концертуєчий диригент (симфонічного, камерного оркестрів, оркестру народних інструментів) з різностильовим, різножанровим багатющим репертуаром, низкою проведених першовиконань творів, зокрема українських композиторів, визнанням публіки; він – авторитетний педагог, клас навчання якого закінчив не один десяток молодих музикантів, педагог, який засадничі положення свого фаху зафіксував у низці методичних робіт; Олександр Олександрович – шанований завідувач кафедри оркестрового диригування, який зумів згуртувати навколо себе суцвіття талановитих педагогів, продуктивно і якісно налагодити, підтримувати і спрямовувати навчальний процес. Діяльність О. Гериновича є істотним внеском у розвиток львівської диригентської школи, зразком сумлінної і чесної праці для культури і мистецтва рідного народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Геринович О. Криниця життя: Спогади, творчість, педагогіка / О. Геринович. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. – 140с.
2. Геринович О. Деякі аспекти диригентської техніки / О. Геринович. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2009.
3. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка / [Редкол.: І.Пилатюк (керівник проекту), В.Камінський (головний редактор) та ін]. – Львів: Сполом, 2003. – 256с.
4. Матеріали музею Львівської державної консерваторії: Афіші від 1951 до 1967р. // Кабінет історії музики ЛНМА ім. М.Лисенка. – Рукопис.

УДК 78.27

Я. П. ГОРБАЧЕВСЬКА

**ІДЕЇ АВТЕНТИЗМУ В ТЕОРЕТИЧНІЙ ДУМЦІ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ
XX СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЛЯ СТРУННИХ СОЛО)**

У статті досліджується феномен «автентичного» стилю виконавства музики передкласичного періоду для струнних соло. Узагальнюються спостереження теоретиків початку XX століття стосовно необхідності реставрації оригінального струнного інструментарію XVI-XVIII століть з метою якомога достовірнішого відтворення історично дистанційованих артефактів.

Ключові слова: виконавство, інтерпретація, автентичний стиль, скрипка, віолончель, смичок, сюїта.

Я. П. ГОРБАЧЕВСКАЯ

**ИДЕИ АВТЕНТИЗМА В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
ПРАКТИКЕ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СТРУННЫХ СОЛО)**

В статье исследуется феномен «автентичного» стиля исполнения музыки предклассического периода для струнных соло. Обобщаются наблюдения теоретиков начала XX века о необходимости реставрации оригинального струнного инструментария XVI-XVIII веков с целью более достоверного воспроизведения исторически дистанцированных артефактов.

Ключевые слова: исполнительство, интерпретация, «автентичный» стиль, скрипка, виолончель, смычок, сюита.

Y. P. GORBACHEVSKA

**IDEAS OF AUTHENTICITY IN THEORY AND THE PERFORMANCE PRACTICE OF THE
TWENTIETH CENTURY (BASED ON WORKS FOR SOLO STRINGS)**

The article examines the phenomenon of «authentic» style of music before the classical period for solo strings. In the beginning of the twentieth century the views of theorists (professional musical circles) summarize the necessity of original tools XVI-XVIII centuries restoration, with a view to authentic reproduction of historically face artifacts.

Key words: performance, interpretation, authentic style

Актуальність теми пропонованої статті полягає у необхідності увиразнення хронотопу автентизму як системного явища та його доцільність як філософсько-естетичного підґрунтя новітніх тенденцій сучасного струнного виконавства. Відтак, об'єктом обрано феномен автентичного стилю виконавства, предметом слугують аудіозаписи, здійснені А.Білсмою, І.Монігетті, А.Бауером, Т.Тедесном, П.Казальсом, М.Ростроповичем, М.Майським, П.Тортельє та іншими. Україномовні джерела (статті В.Сумарокової, О.Катрич, О.Пірієва) доповнюються низкою зарубіжних видань (праці Н.Гарнокурта, А.Долмеча, Р.Донінгтона), пов'язаних з проблемами новітньої інтерпретації бахівської спадщини для струнних соло у ХХ столітті. Великої ролі набули матеріали ICS (Internet Cello Society), де знайшли своє відображення думки, висловлені виконавцями у численних ексклюзивних інтерв'ю.

Метою статті є з'ясування особливостей сучасного побутування автентичного виконавства як наріжного каменю інтерпретації барокового репертуару.

«Функції виконавства у сучасній культурі універсальні. У даній царині репрезентовано усі рівні комунікації. ... Адже виконавець – це сама музика, оскільки лише у процесі звучання музичне мистецтво осягає самого себе, свою інтонаційну і смислову дійсність», – зазначає Т. Чередніченко [6, с. 44]. Як продовження міркувань відомого мистецтвознавця зазначимо: акт достовірного і водночас яскраво індивідуального донесення композиторського тексту завжди є видатною художньою подією, яка залишається у пам'яті культури. Психологічна дистанція між твором та його виконавцем спонукає бачити і історичну епоху, у межах якої написано опус, і ту, в якій він живе сьогодні.

Симптоматичним є звернення Й.-С.Баха до специфіки та технічних ресурсів одного, окремо взятого інструмента. Автентичний рух, що невинно розвивається крещендууючою лінією вже більш, ніж півстоліття, надає процесу виконання цілком особливого, інтелектуального характеру. А. Швейцер влучно сформулював його сутність: «Ми мусимо модернізувати Баха, оскільки тогочасне виконання його творів не справило б на сучасного слухача відповідного враження» [5, с. 319]. У проекції на віолончельну спадщину німецького генія проблему автентизму неможливо розглядати без осягнення суті інтерпретаційної стратегії, спрямованої на барокову інструментальну традицію взагалі з акцентом на творах для групи струнних інструментів. Естетичні підвалини автентизму, його теоретичну основу слід шукати у теоретичній думці та виконавській практиці кінця ХІХ століття. На противагу надто яскравому, потужному, гострому звучанню сучасних акустичних інструментів у рух за відновлення старовинного інструментарію включається щоразу більше представників академічних музичних кіл.¹ Правдоподібно, першим цю ідею висунув Франсуа-Огюст Геварт – композитор, ректор Брюссельської музичної академії. Свого часу саме до нього у пошуках композиторських настанов приїжджав Пабло Казальс. У 1904 році *Арнольд Шерінг* запропонував відновити у виконавській практиці бароковий смичок, використання якого дозволило скрипалям максимально точно відтворювати поліфонічну фактуру та акордові епізоди, зокрема у творах для скрипки соло.

Використання італійського смичка неначе уособлювало боротьбу виконавця з технічними перешкодами та умовностями гри на струнному інструменті. Німецький смичок значно відрізнявся від італійського, модифікаціями якого і дотепер користується увесь світ. На відміну від тонкого, рівного, легкого італійського смичка з туго натягнутим волосом, німецький був важчим, дугоподібним, а волос не надто натягнутим. Така конструкція уможлилювала одночасний контакт з усіма струнами, а відтак – оволодіння технікою прихованого багатоголосся. Розміщення великого пальця правої руки під волосом дозволяло при потребі гнучко регулювати силу напруги – так, щоб він контактував лише з однією або декількома струнами. Це надавало виконавцеві практично тих же можливостей, що й при використанні італійського смичка. Н.Гарнокурт вказує на ще одну перевагу барокового смичка над сучасним – величезна палітра артикуляційних прийомів. Сучасний смичок

¹ У книзі «Musikalishes Lexikon», виданій у 1732 року племінником Й.-С. Баха Готфрідом Вальтером, містяться детальні відомості про старовинний смичок та можливості його використання. Аналогічні дані присутні і в передмові до «Florilegium Secundum» Георга Муффата 1698 року.

насамперед забезпечує рівномірність видобування звука по усій довжині і більше підходить для артикуляційних прийомів, притаманних творам, написаним після 1800-го року. Варто зазначити, що обидва типи смичків побутували у виконавській практиці одночасно, розмежування існувало лише за географічним критерієм. Більш легка, жвава музика італійських композиторів вимагала відповідної інтерпретації, натомість інтроспективна, виважена музика німецьких майстрів з давніми поліфонічними традиціями вимагала від виконавця володіння багатоголосною фактурою.

Неодноразово ідеям А.Шерінга протистояли думки про недоцільність використання барокового смичка, однак історичні факти свідчать самі за себе. Йоган Матезон стверджував, що скрипалі XVIII століття були здатні виконувати три та чотириголосні поліфонічні твори. Леопольд Моцарт обстоював позицію, що усі тризвучні акорди повинні виконуватися одним рухом смичка, без арпеджування. Карл Гуль, який у першій половині XIX століття був директором Франкфуртської опери, неодноразово відвідував концерти Ніколо Паганіні та стверджував, що, виконуючи власні твори, геніальний скрипаль використовував техніку чотириголосних акордів.

Отже, усвідомлюючи всю серйозність намірів Баха-композитора, більшість музикантів солідаризуються у тому, що автор не міг написати неможливих для виконання акордових співзвуч. Певна частина виконавців розглядає щільні, насичені акорди лише як технічну складність. З огляду на особливості італійського смичка це призводить до переваги арпеджованих акордів. Впродовж XX століття подібна практика стала виконавською нормою і глибоко вкорінилася у свідомості слухачів. За цим стоїть наслідування традицій доби Романтизму, які, властиво, і нав'язали арпеджований спосіб виконання багатоголосся на струнних інструментах.

Після відновлення на практиці виконання барокових творів на бароковій віолончелі відпала потреба в експериментальних смичках. Одним з основних аргументів опонентів старовинного смичка є недостатня глибина вигину деревка. У тракті аналізу старовинних гравюр та інших зображення, стало очевидно можливість одночасного використання лише трьох струн. Однак, враховуючи менший вигин грифу та підставки, прибічники «автентичного» стилю виконавства все ж стверджували можливість одночасного звучання усіх струн.

Ідею використання барокового смичка повністю підтримав А.Швейцер. У своїх висловлюваннях музиколог стверджує неприйнятність арпеджованого способу відтворення акордів і висловлює надію на адекватне розуміння композитором діапазону можливостей інструмента. Усвідомлюючи невідповідність між меншою силою звука та сучасними акустичними вимогами, Швейцер висловлює сподівання про вилучення бахівських творів з великого концертного репертуару та відновлення їх у камерному побутуванні.

Першою спробою використання барокового німецького смичка став запис усіх скрипкових сонат та партит, здійснений Емілом Телманьї (1953-1954). Цей досвід став можливим завдяки співпраці скрипаля з Альбертом Швейцером та скрипковим майстром *Куртом Вестергаардом*. Сконструйований смичок отримав одразу кілька назв – бахівський (за Швейцером) та *vega-смичок* (vega – аббревіатура від прізвища майстра ВЕстерГАард). Вперше після тривалої перерви одноголосні та поліфонічні епізоди було диференційовані на практиці.

Так звані барокові скрипка та віолончель відрізнялися меншою довжиною грифа, меншим вигином підставки та грифа, внаслідок чого струни були розташовані практично на одному рівні. Це спричиняло певні незручності при використанні внутрішніх струн, однак дозволяло легше відтворювати техніку багатоголосся. З ростом популярності італійського смичка та збільшення вигину підставки та грифу виконавці отримали змогу вільно користуватися будь-якою струною, відтворювати більш складні мелодичні лінії. Ця тенденція якнайкраще підходила гомофонно-гармонічному стилю доби Класицизму.

Отже, новаторство ідей А.Шерінга, А.Швейцера, інтерпретаційної політики Еміла Телманьї полягало насамперед у перенесенні принципів взаємодії струн та смичка з барокових інструментів на сучасні. Більший вигин підставки та грифа потребував глибшого вигину деревка смичка. Виготовлений на початку 50-х років Кнудом Вестергаардом, смичок мав глибину

вигину більше 10-ти сантиметрів, що дозволило Телманьї виконувати чотириголосні акорди на сучасній скрипці. Саме цей смичок став об'єктом жорстокої критики з боку більш поміркованої частини виконавців. Невідповідність історичним зразкам, псевдоавтентичність стали основними пунктами звинувачень на його адресу. І хоча звинувачення у фальшуванні історії в буквальному сенсі були справедливими, все ж основним досягненням пропагандистів нового смичка є відновлення духу старовинної німецької музики – естетичний результат вартий подібних експериментів. Окрім розглянутого вище автентичного способу виконання багатоголосся, використання німецького барокового смичка, зрештою, як і нового бахівського, має кілька переваг. Наприклад, менше напруження смичкового волосу призводить до м'якого, світлого звучання, яке вважається однією з ознак давньої виконавської практики. Крім тембрального пом'якшення, напруга у звучанні зменшилася завдяки значно нижчій настройці барокових інструментів.

Талановитим популяризатором творчості Й.-С. Баха у першій половині XIX століття був скрипаль-віртуоз Фердинанд Давід, саме він повернув скрипкові соло-сонати і партити на сцену, щоправда, лише з фортепіанним супроводом. Йому належить і перша редакція скрипкових творів, виданих у 1843 році у Лейпцигу. Основною заслугою музиканта по праву вважають достовірну «розшифровку» складного багатомірного авторського тексту. Варто зазначити, що до цього часу більшість виконавців просто не в стані були впоратися з поліфонічним стилем письма Й.-С.Баха, однак загалом редакторські вказівки Ф.Давіда свідчать про поверхневу уяву про спосіб мислення композитора та салонно-віртуозний стиль виконавства. Штрихова та динамічна палітра нерідко суперечить авторським вказівкам. Подібне ставлення спіткало і віолончельні сюїти – значна кількість їх редакцій, оприлюднених впродовж XIX століття, відзначається надто вільним, далеким від оригіналу розумінням задумів композитора та зовнішньою віртуозністю.¹ Втілення принципів німецької школи (штрихи, апікатура та ін.) не цілком відповідало художнім вимогам нового часу, давався взнаки деякий консерватизм, догматичність. Починаючи з другої половини XIX століття, з'являються перші високохудожні зразки інтерпретації сонат та партит – учень Ф.Давіда Йозеф Йоахім вперше виконав ці твори згідно з оригінальним авторським текстом без супроводу. Зрештою, багатолітні естетичні пошуки скрипаля привели у 1908 році до видання спільної вже з його учнем А. Мозером редакції. Трагування Йоахіма було строго академічним, прийом вібрато використовувався вкрай обмежено, однак з'явилося нове розуміння змісту повільних частин – максимальна розкутість у виконанні кантіленних епізодів, агогічна свобода. Принциповою була відмова від фортепіанного супроводу та максимальне зближення з авторським текстом, тяжіння до монументальності та ювелірне вирізьблення поліфонічної фактури.

Незважаючи на деякий академізм інтерпретації Й.Йоахіма, його концепція стала прогресивним кроком і відразу ж позначилися на європейській виконавській традиції загалом. Редакторську позицію Йоахіма дуже високо згодом цінував П. Казальс, хоча і не погоджувався з усіма елементами його інтерпретаційної концепції. Високою за художнім цензом є редакція бахівських віолончельних сюїт, здійснена Фрідріхом Грюцмахером у Лейпцигу близько 1900 року. Редактор запропонував деякі апікатурні позначення та штрихові вказівки, що не суперечать оригінальному авторському тексту. Правдоподібно, що саме це видання свого часу потрапило до рук іспанського віолончеліста.

Порівняно з рішучим проривом барокового скрипкового смичка на концертну арену, віолончельна виконавська практика була позбавлена сміливих конструктивних нововведень. Інтерпретуючи віолончельні сюїти Й.-С. Баха автентично, виконавець отримував можливість використання скордатури у П'ятій сюїті та п'ятиструнного інструмента у Шостій. Лише наприкінці XX століття віолончельне виконавство, подібно до скрипкового, зіткнулося з конструктивними новинками. Близько 1990 року німецький музикант Міхаель Бах сконструював подібний до вестергардового смичок для виконання старовинної музики на

¹ Останньою з таких редакцій можна вважати редакцію *Гуго Беккера*, що вийшла друком у 1911 році.

сучасній віолончелі. Універсальність смичка власної конструкції Міхаель Бах підтвердив виконанням Віолончельних концертів К. Сен-Санса та А. Дворжака – репертуару, що традиційно передбачає оперування класичним італійським смичком.¹

Певний час у Росії працював представник німецької віолончельної школи К. Б. Шуберт, який став першим професором по класу віолончелі у Петербурзькій консерваторії. Окрім нього, у Москві викладали німці *Б. Косман, В.Фіцентаген, А.Е.фон Глен*. Засновник російської віолончельної школи *Карл Давидов* був тісно пов'язаний із німецькою віолончельною школою, про що свідчать його концерти та методика викладання у консерваторії Лейпцигу. Попри німецькі коріння з початку ХХ століття російська виконавська школа пішла власним шляхом. Класичні німецькі принципи переглядалися на користь більш вільних, слов'янських. Однак виконавські переконання провідних представників російської віолончельної школи не завжди мали просвітницький характер. Загальновідомим є факт умоглядного скасування репрізних розділів (т.зв.дублів) у сюїтних частинах С. Козолуповим. Чимало сучасників стверджують, що заборону виконувати репризи викладач прищеплював і своїм вихованцям. Л. Євграфов, колишній учень М.Ростроповича, в одному з інтерв'ю стверджував, що редакція, видана С.Козолуповим (1947 р.), практично є копією редакції Гуго Бекера (1911 р.). Саме цією редакцією послуговувався практично кожен віолончеліст Радянського Союзу. Уродженець України, швейцарський віолончеліст Дмитро Маркевич упізнав цю редакцію у записах усіх сюїт Баха 1990 року. Необхідність оновлення технічного арсеналу неодноразово обстоював Мстислав Ростропович, аргументуючи свої творчі наміри невідповідністю сучасного смичка новаторським композиторським тенденціям; зрештою, маестро також долучився до розробки Міхаеля Баха. На публічній презентації нового смичка у залі Паризької консерваторії 6 жовтня 2001 року маестро зазначив, що «лише після того, як композитори почнуть писати твори для віолончелі з використанням нового бахівського смичка, можна буде оцінити, наскільки цінним є цей винахід» [4, с.223].

Подібні висловлювання відразу викликали позитивне ставлення з боку сучасних композиторів. Окрім М. Баха, пропагувати новий смичок взялися Дітер Шнебель та Джон Кейдж. Спраглий за новим, незвичним звучанням, американський авангардист пише «*One*» – континуальну, медитативну композицію, сповнену небувалою тембровою розмаїття. Більшість сучасних виконавців втілює через музику Й.-С.Баха найрізноманітніший спектр емоційних відтінків. Розширюється і палітра виразових засобів – широко застосовується провіброване звучання, зміна штрихів та аплікатури приводить до нового колористичного звучання. Агогічні принципи розширюються – темпові відхилення стають звичним явищем не лише у повільних частинах, але й у моторних, чого не могло бути у виконавській практиці представників німецької школи. З'являються нові різновиди поліфонії, зокрема прихованої.

Н. Гарнонкурт – теоретик, який, мабуть, доклав найбільше зусиль для практичного утвердження концепції автентизму. На початку 60-х років ХХ ст. саме ця концепція експериментальними записами на давніх інструментах та численними науковими есе торувала незнану стежку виконавської практики. Вона буквально сколихнула виконавський простір новим естетичним змістом, що привніс мовний та риторичний аспекти в музику. З точки зору автентики, кожен з музичних стилів до 1800 року мав власний етос, а значить – і власні інтерпретаційні аксіоми. Переконання Н.Гарнонкурта щодо естетики давньої музики зближують його з представниками неокласицизму, насамперед – Паулем Гіндемітом, чия творчість відроджує до концертного життя як давні музичні жанри, так і забутий бароковий інструментарій. Цей зустрічний рух набуває ознак одного з новітніх напрямів у музиці ХХ століття. Незважаючи на якісний прогрес автентичного напрямку та неабиякий ріст його популярності, у таборі опонентів на певний час опиняється авторитетний німецький музикознавець-філософ Теодор Адорно, обстоюючи погляд на тогочасну музичну культуру як на таку, що перебуває у пролонгованому стані занепаду. Протистояння між Т. Адорно та

¹ Однак з певної часової дистанції цей крок слід оцінювати як просвітницький, оскільки у виконавській практиці часто-густо спостерігається очевидна невідповідність художнього репертуару і інструментарію.

Н. Гарнонкуртом існує лише у запропонованих ними шляхах подолання кризи через обстоювання елітарного статусу академічного мистецтва у його протистоянні потребам масової слухацької аудиторії.

У 1951 році Т. Адорно виступає з гострою критикою ідеї історичної реконструкції: «лише прогресивні сучасні виконавські ресурси можуть відкрити повною мірою музику Баха, яка широко розправила б плечі на тлі обмежених можливостей своєї власної доби. ... Майстер страждає від того, що його «псевдозахисники» хочуть перетворити грандіозну інструментальну спадщину у нейтральну культурну пам'ятку, естетичні звершення якої лише до певної міри дотичні до істини, що втратила свою справжню суть. Вони ототожнюють його із образом композитора для органних фестивалів в добре збережених барокових містечках, у свого роду архаїчну ідеологію» [2, с. 76]. Якими б суперечливими не видавалися сьогодні погляди Т. Адорно, все ж він гостро поставив питання, які сподвижники автентичного виконавства часто замовчують. Критик розглядає рух за відновлення давнього інструментарію та виконавських практик як частину широкої культурної девальвації, пробудженої деперсоналізуючими силами постіндустріальної епохи. На противагу естетичному протистоянню сучасному суспільству, який вдало втілювався через ізоляцію, інтроспекцію та переускладненість музичної мови, за прикладом нововіденської школи, концепція історизму слугує утвердженню ідеї, що цілковито відкидає суб'єктивний первень. Автентичне виконавство, набуваючи масової популярності, встановлює моду на історичну достовірність, яка перетворюється на неусвідомлену самоціль.

У своїх пізніх дописах Т. Адорно обґрунтовує причини зростання власної антипатії до автентичного стилю виконавства. Зокрема, у «Соціології музики» (1962) серед ієрархії слухацьких установок він висуває так званий «рессентиментний» тип слухача, що кореспондує, зокрема, з ідеєю автентики. Цей тип, будучи нонконформістським, знаходить естетичне задоволення у давніх формах музикування, довгий час абсолютно не популярних [1]. Однак, культивуючи певні принципи, він сам створює нову моду – свого роду «товар», що добре продається. Ще більшу занепокоєність Т. Адорно викликає симпатія цього соціально-психологічного типу до тоталітаризму: рессентиментний слухач цілком приймає порядок та об'єднання у товариства за інтересами, наприклад, Бахівське товариство. Постійне самообмеження виявляє колективний примус як необхідна умова існування. Обстоюючи добротність теоретичної підготовки як необхідну умову виконавської практики, Т. Адорно формулює ідеологічні фактори, що зміцнюють цей рух. Разом з тим критик відразу застерігає від надмірної уваги до запропонованої соціальної диференціації типів слухача, оскільки у неповноцінності кожного з них відображується розкол публіки як деякої соціальної інституції. Вочевидь під приціл нищівної критики німецького філософа потрапляє орієнтація на відтворення «голого» музичного тексту – експеримент заради експерименту, що побутував у першій половині ХХ століття. Н. Гарнонкурт з цього приводу зазначав: «з двох лих меншим буде все ж таки виконання історично фальшиве, але музично живе» [3, с. 43]. Дослівно такі ж тези свого часу висловлював і Пабло Казальс.

Відповідаючи на критику автентичного стилю виконавства Т. Адорно, Н. Гарнонкурт перекладає провину за неадекватне розуміння інтерпретаційної автентичності на вузьке коло аматорів, які у період 20-30-х років ХХ ст. використовували давню музику як спосіб боротьби з ідеологічним підґрунтям тогочасної музичної культури, створивши феномен «контрмузики». Проводячи паралелі між переконаннями двох видатних музичних теоретиків, можна побачити дуалістичну сутність автентичного виконавства: воно існує як у межах модерністичної хвилі культури ХХ століття, так і поза нею. При глибшому аналізі генезису цього явища, абсолютно закономірною є його поява у європейській культурі повоєнного періоду. Поборовши грандіозну кризу гуманізму, європейська культура вдалася до такої звичної для неї втечі на схід або в глибину історії. Ті ж відцентрові тенденції свого часу характеризували мистецтво раннього романтизму, імпресіонізму чи інших кризових стильових періодів. Однак цього разу ретроспективна оаза набула нового, самостійного побутування. Автентичне виконавство, перерісши естетику неокласицизму, сформувало нову, незалежну течію у сучасній музиці; за

розмахом та естетичною автономністю антиподом автентичності стали лише царини конкретної та електронної музики.

Пабло Казальс справедливо вважав, що Й.-С. Баху вдалось утвердити в композиторській і виконавській практиці жанровий феномен музики для скрипки та віолончелі соло, сповнений напрочуд глибокого змісту та емоційної сили. Докладно заглиблюючись у висловлювання іспанського музиканта стосовно бахівських соло-сюїт, відчуваються його намагання звести паралелі між розширенням виразових можливостей віолончелі та художнього змісту інструментальної музики загалом та аналогічними твердженнями видатних музикантів ХХ століття, адже Бах набагато випередив свій час; сучасники ж каталонського маестро та його послідовники стверджували, що сюїти неначе вичікували маестро Казальса, аби він розкрив їхні духовні скарби.

Бурхлива експансія групи струнних у добу бароко викликала певний момент скептицизму з боку музично-професійних кіл середини ХІХ століття: після тривалого, вкоріненого у педагогічній практиці трактування скрипкових соло-сонат та віолончельних соло-сюїт у суто дидактичній площині, їх повернення на концертну естраду часто-густо ставало можливим лише за умов створення клавірного акомпанементу. Супровід до сольних скрипкових циклів свого часу створювали Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Крейслер; у «діалог» з автором віолончельних сюїт вступали А. Піатті, К. Шредер, Ю. Кленгель, Ю. Рафф та інші. І хоча мотивація подібної редакторської ініціативи в усіх випадках переважно була просвітницькою, майже усі спроби повернути з виконавського забуття оригінальні версії творів Баха для солюючих струнних з метою наближення вельми складних концепцій до смаків широкої публіки були приреченими на невдачу.

І все ж, незважаючи на те, що експерименти не дістали бажаної популярності, вони являють собою певну історичну цінність як взірці транскрипторського бачення романтиками шедеврів бароко. Проводячи паралелі між історією інтерпретації скрипкових партит та сонат, з одного боку, та віолончельних сюїт, з іншого, спостерігаються спільні закономірності розвитку. Очевидна відмінність полягає у тому, що рівень скрипкової виконавської культури у ХІХ столітті був значно вищим за віолончельну (незважаючи на те, що віолончельні сюїти були опубліковані на 19 років раніше). Це пояснюється також ширшою популярністю скрипки загалом. Однак вже на початку ХХ століття, опанувавши новітні тенденції, віолончельне мистецтво наздоганяє скрипкове, а подекуди й випереджає його.

Популярність струнного доробку Й.-С. Баха невинно зростає, виконання його творів у концертних програмах вважається ознакою високого професійного та інтелектуального рівня виконавця. Однак у масовості цього руху назустріч Баху є і негативний аспект – нерідко молоді музиканти використовують творчість німецького генія задля демонстрації власних віртуозних амбіцій, нехтуючи при цьому духом самої музики. А. Швейцер вказує ще одну причину девальвації естетичної складової інтерпретації творчості композитора – утвердження представниками консервативної частини музичного світу переваги форми та загальних, не деталізованих почуттів над глибиною художньої думки: «Таке бездумне та контраверсійне ставлення відповідало тим, що не намагалися віднайти справжнього Баха – і це у той час, коли його творчість, нарешті, стала доступною усьому світу» [5, с. 515].

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Социология музыки / Т. Адорно. – М.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
2. Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М.: Логос, 2001. – 343 с.
3. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Науково-популярне видання. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.
4. Хентова С. Ростропович / Софья Хентова. – МП РИЦ «Культ-информ-пресс». – Санкт-Петербург, 1993. – 301с.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М.: Музыка, 1964. – 725 с.
6. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1. – М.: Музыка, 1988. – С. 43-69.

7. Dolmetsch A. The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries. 2 ed. – London, 1946. – 45 p.
8. Donington R. A performer's guide to baroque music. – London: Faber and Faber, 1973. – 155 p.
9. Donington R. Baroque music: Style and performance. – New York, 1982. – 198 p.
10. Donington R. The interpretation of early music. – London: Faber and Faber, 1963. – 766 s.

УДК 781. 2

В. В. БЄЛІКОВА

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ОСНОВА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розглядається виконавська інтерпретація як основа музично-виконавської творчості на прикладі п'єс фортепіанної сюїти О. Нежигай «Будні юного музиканта, або життя, як воно є».

Ключові слова: інтерпретація, п'єса, музично-виконавська творчість, автор.

В. В. БЕЛИКОВА

ІНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА

В статье рассматривается исполнительская интерпретация как основа музыкально-исполнительского творчества на примере пьес фортепианной сюиты А. Нежигай «Будни юного музыканта, или жизнь, как она есть», толкование которых связано с новым мировосприятием реальной жизни.

Ключевые слова: интерпретация, пьеса, музыкально-исполнительское творчество, автор.

V. V. BELIKOVA

INTERPRETATION AS BASIS OF MUSICALLY PERFORMANCE CREATION

The author considers performing interpretation as a basis is musical-performing creativity on an example of plays a piano suite of A. Nezhigaj «Everyday life of the young musician, or a life as it is» which interpretation is connected with new attitude of a real life.

Key words: interpretation, the play, is musical-performing creativity, the author.

Вивчення й осмислення проблем теорії і практики музичного мистецтва належить до числа важливих як у минулому, так і на сучасному етапі завдань музикознавства. Сьогодні ряд питань музичної творчості набуває особливої актуальності у зв'язку з розширенням сфери впливу музичного мистецтва на навколишній світ, підвищенням значущості музично-виконавської культури в житті суспільства, використанням різних форм фіксації музичного звучання, впровадженням нового музичного інструментарію, народженого впливом науково-технічного прогресу (електроапаратури) і т. ін.

Серед численних проблем сучасного музикознавства особливе місце займає вивчення інтерпретації як основи музично-виконавської творчості.

У сучасному музикознавстві вже давно утвердилася думка про те, що музичний твір зафіксований особливими знаками (нотами) на папері ще не є музичним твором, бо нотні знаки не озвучені музикантом-виконавцем на якомусь музичному інструменті. Вуха людини в цьому

випадку нічого не чують. Якщо людина нічого не чує, то вона нічого і не може зрозуміти, їй просто нічого розуміти.

Для того, щоб реципієнт зрозумів музичний твір, він повинен сприйняти його не на рівні візуальному (зоровому). Іншими словами, музичний твір має бути озвучений і лише в цьому випадку може виникнути процес чуттєвого сприйняття. Саме в цьому процесі і полягає специфічна особливість функціонування музичного твору. На основі вищевикладеного зрозуміло, що для здійснення основної функції музичної творчості потрібен не тільки автор, але й виконавець, який відтворює авторський текст.

Творчість музиканта-виконавця призначена слухачеві, яким може бути як сам виконавець, так й інша людина. Таким чином, чітко окреслилася тріада музично-виконавської творчості: композитор-виконавець-слухач, яка була висунута в свій час академіком Б. Асаф'євим.

У процесі відтворення авторського тексту виконавець здійснює виконавчу інтерпретацію. Художня транскрипція знака (ноти) перетворюється в його «внутрішній» зміст. Відбувається творче розкриття всіх завдань, поставлених автором і зашифрованих у специфічну мову конкретного музичного твору.

Проблема перекладу та розуміння нотного тексту отримала свій розвиток у наукових розробках філософів (С. Кримського), естетиків (М. Когана), музикознавців (В. Москаленко). Величезні зрушення у вивченні питань музичного виконавства здійснені у другій половині ХХ століття. Пояснюється це розумінням виконавської творчості як складної системи, що вимагає різних наукових підходів з позицій сучасного музикознавства, музичної педагогіки, музичної психології та інших наукових галузей. Слід підкреслити й більш глибоке вивчення загальних музично-теоретичних проблем (В. Москаленко), уважне і різнобічне дослідження особистості виконавця. Останнє повною мірою стосується досягнень наукової думки в Україні в період останньої чверті ХХ ст. – перше десятиліття ХХІ ст. Маються на увазі цікаві розробки А. Булкіна, В. Артеменко, Л. Касьяненко, глибокі дослідження О. Олексюк та інших вчених.

Мета роботи передбачає розглянути виконавську інтерпретацію як один із шляхів нового світосприйняття навколишнього реального світу.

Відомо, що поняття суворої інтерпретації, з яким стикаються в математиці, логіці, методології, досліджено в роботах українського вченого С. Б. Кримського. Воно позначає переклад природничо-наукової або абстрактно-дедуктивної теорії в рівень більш доступний.

Музичний твір, як будь-який художній твір, є результатом художнього узагальнення навколишньої дійсності подібно до будь-якого наукового теоретичного узагальнення у певній галузі знань. Порівнюючи логіку розвитку теоретичних узагальнень і логіку розвитку художніх узагальнень у композиторських творах, можна говорити про два рівні вивчення якого-небудь явища навколишнього світу.

Ці два рівні визначають пізнавальну спрямованість теоретичного та художнього узагальнення. Теоретичне узагальнення відображає висновок вченого після накопичення певної суми знань.

В основі художнього узагальнення лежить не тільки сума знань, а й естетичне ставлення автора до навколишнього світу, а точніше до того, що зафіксовано в авторському тексті.

У процесі виконання музичного твору виконавцю доводиться відтворювати не тільки естетичне ставлення до відображених у творі явищ, але й своє особисте естетичне ставлення. Складність, яка постає перед виконавцем, пов'язана з тим, щоб інтерпретований твір був не тільки зрозумілим виконавцям, але передусім став необхідним і своєчасним для слухача.

Естетично-творча природа музичного твору визначає й естетично-творчий характер процесу сприйняття музично-виконавського акту. Робить його активно-творчим процесом співпереживання відтворюваного й інтерпретації авторського тексту. У результаті виконавський процес актуалізується, входить у сучасне культурне життя, стає частиною духовної потреби людини.

Останнім часом у зв'язку з бурхливим розвитком наукового пізнання, появою математичної логіки, лінгвістики, семіотики, теорії відображення й інших наук значно

розширилися рамки теоретичного вивчення тексту-об'єкта. У результаті всебічного його дослідження було з'ясовано, що будь-який текст як предмет-об'єкт є ієрархією символів і виступає своєрідним кодом у певній комунікативній системі.

У рамках матеріалу, що нас цікавить, музичний текст являє собою закодовану систему засобів музичної виразності, інтерпретація яких вимагає смислового та оцінного характеру. Творчість музиканта-виконавця передбачає знайомство з авторським текстом за певними закономірностями розвитку музичної мови в поєднанні з його особистісною оцінкою.

Інтерпретація музичного тексту здійснюється в органічній єдності двох рівнів пізнання: аналітичного та чуттєво-образного. Аналітичний підхід до тексту з'ясовує властивості, особливості музичної мови, всі засоби її виразності: тональний план, динамічну лінію, темповий розвиток, фактуру викладу – головні характеристики музичної мови, що допомагають визначити стиль конкретного твору.

Чуттєво-образний рівень освоєння авторського тексту вимагає використання всіх засобів музичної виразності в їх якісному співвідношенні, що і є проявом естетичного ставлення до твору.

Сучасне музичне виконавство засноване на поєднанні творчого тлумачення авторського тексту і справжнього його відтворення. Відомий музикант і педагог А. Б. Гольденвейзер свого часу наголошував: «Прийнято думати, що ретельне виконання авторських вказівок вбиває індивідуальність виконавця. Це уявлення хибне в самому своєму естві. Справа в тому, що будь-який текст є відома наближеність. Якщо в нотах написати *forte*, *crescendo*, *accelerando* і так далі, це означає, що треба грати голосно, посилюючи, прискорюючи і т. д. Але як виконувати всі ці відтінки, якими мають бути їх взаємовідносини в часі, – цілком надається артистичній індивідуальності виконавця» [4, с. 58]. Дбайливе ставлення до авторського тексту і творче відтворення його змісту є основною умовою при створенні виконавської інтерпретації.

У процесі музичної інтерпретації виконавець визначає те об'єктивне, притаманне змісту твору і створює свою особливу естетичну дійсність, де пропущене крізь призму свого бачення, об'єктивне виступає як щось дане, реально існуюче в даний момент. Визначення градації динамічного звучання, темпового співвідношення або наповнення мелодійної лінії необхідним ліричним відтінком – все це виконавець здійснює в єдності об'єктивного (нотного тексту) і суб'єктивного (особистісного) тлумачення.

У межах досліджуваного матеріалу слід виділити оцінний аспект вивчення тексту. Його прояв підтверджує багатозначність виконавських трактувань. Оцінна орієнтація під час дешифрування нотного тексту спирається на минулий і справжній художній досвід музиканта-виконавця. Тому у виконавській творчості інтерпретація пов'язана з відтворенням музичного образу на основі індивідуального, особистісного тлумачення твору. Кожен музичний текст є сховищем музичної думки і являє собою «складне узагальнення» – єдність семантичної та естетичної інформації. Розглядаючи ці два види інформації як два самостійних повідомлення, А. Моль вважає, що естетична інформація не підвладна розумінню і її передача іншій неможлива, оскільки «естетичне повідомлення не перекладається індивідуально» [3, с. 287].

З цим погодитися важко. Підтвердженням цієї думки служить практика численних повторних прослуховувань, «вслухання» у красу звучання співзвуч, насолоду досконалості музичної форми, коли вже добре відома послідовність розвитку всього музичного матеріалу, тобто семантична інформація.

Виконавська інтерпретація, в якій виконавець творчо поєднує семантичну та естетичну інформацію і передає її як цілісне особистісне повідомлення, підтверджує можливість передачі музикантом-виконавцем естетичної інформації. «Неперекладність» естетичного узагальнення завдяки майстерності виконавця стає перекладеною (наприклад, творчість С. Ріхтера).

Розглядаючи музичний текст як приклад художнього тексту, виділимо дві його особливості. Перша пов'язана з передачею тієї інформації, до сприйняття якої виконавець і слухач вже готові. Друга викликає у виконавця бажання пошуку нового аналізу в розшифруванні композиторського тексту. Ці особливості вимагають абстрагування певних деталей твору, виокремлення і зіставлення їх. Здійснюється творчий процес, в результаті якого виконавець створює свою модель твору, що трактується. Відбувається процес «внутрішнього

перекодування», відбувається акт творчої комунікації: від автора, через виконавця до слухача. Таким чином, виконавська інтерпретація музичного тексту передбачає творче прочитання і втілення всієї драматургічної тканини твору, наповнене емоційно-особовим вслуховуванням у виконання. У цьому випадку народжується виконавська інтерпретація, зрозуміла і затребувана сучасним слухачем.

Для підтвердження сказаного познайомимо читача із зародженням інтерпретації при виконанні фортепіанної сюїти сучасного українського композитора О. Нежигай «Будні юного музиканта, або життя, як воно є».

Даючи загальну характеристику сюїти, зазначимо наступне. Сюїта О. Нежигай продовжує кращі традиції створення творів для дітей та юнацтва композиторів-романтиків попередніх епох як національних, так і західноєвропейських (М. Лисенка, В. Кирейка, М. Степаненка, Б. Фільц; К. Дебюссі, Р. Шумана; П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Г. Свірідова та ін.). Твори згаданих композиторів знайомлять юних виконавців з найбільш поширеними музичними образами, які найчастіше зустрічаються в дитячій музичній літературі, образами тваринного світу (Котик, Мишка, Зайчик) або іграшки.

У сюїті Нежигай музикант зустрічається з чимось іншим. Усі дев'ять номерів фортепіанного циклу («Доброго ранку», «Після уроків», «Сумнів», «Впевненість», «Бешкетник», «Прохання», «Відчай», «Утіха», «Подолання») майстерно відтворюють сучасний образ головного героя сюїти – яскраво неповторної особистості, яка намагається домогтися поставленої мети. Крізь всі дев'ять мініатюр яскраво проглядається-прослуховується характер музичного героя, готового подолати багато чого для реалізації своїх фантастичних задумів. Цей момент є оновлюючим чинником для сюїти Нежигай. На прикладі п'єси циклу спробуємо розкрити вузлові моменти, значимість яких є незаперечною для створення виконавської інтерпретації.

Перша мініатюра фортепіанної сюїти називається «Доброго ранку». Спокійний темп ($\text{♩} = 84$), чотиридольна метро-ритмічна структура, проста двочастинна форма п'єси створює необхідний емоційний настрій всього циклу. Цьому сприяє і тональний план твору, що розвивається на зіставленні мажорних тональностей *C-dur* і *As-dur*.

Перші десять тактів складаються з двох речень і являють собою одну з найбільш поширених музичних форм, використовуваних композиторами у творах, призначених для дитячого віку – період. Наступну побудову музичного тексту (тт.: 11-18) також можна розглядати як період. Останні чотири такти повертають слухача в основну *C-dur* тональність, що робить мініатюру логічно завершеною і цілісною.

Музична тканина п'єси викладена в гамофонно-гармонійному стилі. Її знахідкою є мелодійна лінія. Починаючи свій рух нотами дрібних тривалостей (16-ми), мелодія природним чином формує у слухача надзвичайно легкий і рухливий музичний образ не тільки цієї п'єски, але й всієї сюїти.

Зрозуміло, що добрий ранок у людини найчастіше асоціюється з чистим блакитним небом, веселим, безтурботним настроєм з приводу здійснення давноочікуваного. Ласкаве, тепле сонечко кокетливо заглядає у віконце, обережно торкається обличчя дитини і без слів шепоче «Доброго ранку, вставай!». Герой мініатюри відкрив очі, потягнувся (дивовижна знахідка композитора – синкопа в мелодійній лінії в тт.: 1, 3, 4), посміхнувся і виглянув у вікно. А там... теплий вітерець ніжно колише зелене листя тополі, стрункої берізки і наспівує свою весняну пісеньку, мотив якої то піднімається у блакитне небо, то раптом опускається і зупиняється біля віконця, запрошуючи героя вийти з дому (тт.: 11-16).

Музика звучить все голосніше і голосніше, охоплюючи героя піднесеним настроєм. Але в тактах 17-18 загальний розвиток п'єси заспокоюється. На звуці *re-беклар* другої октави з ферматою мелодія вітру завмирає і повертає героя в реальний світ. Треба збиратися йти до школи.

Для відтворення оптимістичного настрою автор наповнює гармонійну основу першої п'єси акордами тонічної і домінантової функцій. Акордові поєднання субдомінантової функції композитор використовує рідко. А ось акорди і септакорди VI ступеня ладу з підвищеним

терцієвим тоном (тт.: 8, 20), а також септакорди VII ступеня отримують значне поширення в музичній тканині п'єси.

В якості звукової знахідки Нежигай використовує збільшений акорд, який складається з двох великих терцій (наприклад: т.1 – *соль-сі, сі-ре-дієз*). Звучання цього акорду в контексті руху всієї гармонійної лінії вносить відтінок загостреної витонченості і загадковості.

Глибоке продумування поєднання всіх елементів музичної тканини, вслуховування в розвиток всієї мелодійної лінії п'єси і її гармонійної основи допомагають виконавцеві створити цікаву неповторну інтерпретацію мініатюри «Доброго ранку». У такому разі виконавець стає співавтором твору.

Музичний образ другої мініатюри, що має назву «Після уроків», розвивається у грайливому характері. Його відтворення може бути пов'язане із відвідуванням після шкільних занять спортивної секції, грою в баскетбол, зустріччю з друзями в аквапарку або в зоопарку.

Нотний текст п'єси має три періоди, що пов'язані між собою інтонаційним та ритмічним розвитком музичних фраз. Метро-ритмічна основа мініатюри має дводольний (2/4) розмір.

Мелодична лінія п'єси, на відміну від мелодичної лінії попередньої мініатюри, починає свій рух у низхідному регістрі малої октави і проводиться в басовому ключі в лівій руці. Вона починає свій рух вісімками на стакато в звучанні малої октави. Її розвиток перегукується з терціями, розташованими в партії правої руки, що своєрідно влітаються в розвиток основної мелодичної лінії п'єси. Композитор майстерно використовує в ній протилежні засоби музичної виразності, а саме: *staccato* та *legato*. Якщо в лівій руці мелодія звучить на *staccato*, то в правій руці автор застосовує *legato*, і навпаки (наприклад, тт.: 1, 2, 3, 4 та далі по тексту).

Інтонаційне зерно, або субмотив мелодичної лінії, утворюється з основних звуків до-мажорного акорду (*до – мі – соль*). Воно повторюється декілька разів, підкреслюючи наступний початок музичної думки. Постійне звучання інтонаційного зерна в одному й тому ж регістрі сприяє легкому засвоєнню субмотиву мелодичної лінії. А використання його в останніх тактах мініатюри (тт.: 28, 29, 30) забезпечує завершеність музичного вислову.

Цікавим, на наш погляд, є динамічний розвиток музичного матеріалу цієї мініатюри. Її динамічний рух можна назвати «розвиток на одному диханні», що відбувається в межах звучання від *mf* до ствердженого *ff*. Навіть музичний фрагмент, що проводиться секвенціями, починаючи з сімнадцятого такту (по два такти), складає враження нового динамічного подиху. Останнє зумовлене застосуванням *legato* на *f* в низькому регістрі, що вдало відтворює новий подих емоційного зростання.

Гармонічна основа твору будується на основних акордах (*T, S, D*) до мажору. Але, крім цього, автор застосовує збільшений (тт.: 1, 2, 9, 10, 28, 29) та зменшений (т.: 13) акорди.

Загальна грайливість веселого настрою з темповою позначкою $\downarrow=100$ та єдиний динамічний рух вимагають від виконавця великої внутрішньої енергії та цілеспрямованості для відтворення необхідного музичного образу цієї п'єси.

Наступна п'єса має назву «Сумнів». Це одна з тих мініатюр, що присвячена відтворенню емоційного настрою дитини. П'єса утворена в тональності ре мінор (*d-moll*). Метро-ритмічна основа її має незмінний тридольний (3/4) розмір. Музичну форму мініатюри можна розглядати як просту двочастинну, що має розповсюдження в багатьох творах, призначених для дитячого виконання.

Перша частина п'єси має два періоди по 8 тактів. Основу їх музичної тканини складає інтонаційна поспівка, що звучить на початку всієї мініатюри. За об'ємом вона вкладається у два такти (тт.: 1, 2) і незмінно повторюється в наступних тактах (тт.: 9, 10).

Мелодична лінія другого речення першого періоду (тт.: 5-8) розвивається за принципом оспівування тонічного та домінантового звуків ре-мінорної тональності. Цікаво, що загальний рух мелодії розвивається у низхідному та висхідному напрямках, завдяки чому яскраво стверджуються основні ладові звуки (тоніка, субдомінанта, домінанта). Якщо в першому реченні підкреслюється тонічний акорд (тт.: 1, 3), то в другому реченні відчувається тяжіння до домінантового акорду (тт.: 7, 8). Навіть останні такти першого та другого періодів закінчуються

звучанням домінантової функції (*D*) основної ре-мінорної тональності. Зазначимо, що підкреслення домінантової функції взагалі є характерною ознакою українського музичного мелосу.

Друга частина мініатюри (тт.: 17-33-38) може сприйматися як спогад про щось дивне і дуже-дуже приємне, осмислення якого викликає певний сумнів. Починаючи з 17 по 24 такти звучить вальс. Після *rit.* музичний матеріал його розвивається у первинному темпі (*a tempo*).

Якщо окремо пограти мелодичну лінію вальсу, то одразу ж можна почути дві секвенції (тт.: 17-20 та тт.: 21-24), що рухаються у низхідному русі. Гармонічна кінцівка цього епізоду знову підкреслює домінантову функцію основної тональності п'єси (*ля – до-дієз – мі – соль*). Зауважимо, що звук *соль* у *D₇* акорді звучить з підвищенням на півтона (не *соль*, а *соль-дієз*), завдяки чому автор наступного разу посилює значимість домінантової функції.

Особливу увагу привертає до себе побудова мелодичної лінії. Її інтонаційний розвиток будується на субмотиві (*ля – сі-бемоль – ля*), що в нотному тексті вживається сім разів (тт.: 1, 3, 9, 11, 25, 27, 33). Взагалі мелодична лінія як інтонаційна поспівка та її субмотив містить у собі головний змістовий вислів твору. Тут можна почути емоційний сумнів, пов'язаний із надією у майбутньому або сумнів, що може сприйматися як певна оцінка скоєної дії.

Мініатюра «Сумнів» має кінцівку (тт.: 34-38), де знову акцентується домінантовий звук *ля*. Але його гармонічне забарвлення має то домінантовий, то тонічний колір, яким і закінчується аналізований твір.

Обсяг статті не дозволяє розглянути всі п'єси сюїти. Закцентуємо свою увагу ще на останній мініатюрі циклу під назвою «Подолання». У певному сенсі ця п'єса є контрастною по відношенню до раніше аналізованих. Сказане стосується загального емоційного характеру п'єси, динаміки її розвитку, структури твору, ритмічного малюнку всієї мелодійної лінії мініатюри.

Закінчуючи весь цикл, дев'ята мініатюра по-особливому висвічує оптимістичний характер світосприйняття людиною навколишнього світу. Це виявляється, з одного боку, у відображенні композитором об'єктивно існуючої дійсності, а з іншого – в майстерному прочитанні авторського тексту виконавцем і створенням на цій основі унікальної виконавської інтерпретації.

Повертаючись до нотного тексту дев'ятої мініатюри «Подолання», відзначимо її значимість у контексті всієї драматургії сюїти. П'єса написана в чотиридольному розмірі.


Для з'ясування її особливостей та підтвердження значущості в усьому циклі будемо зіставляти засоби музичної виразності першої п'єси й останньої.

Музичний образ першої п'єси можна віднести до ліричних, а музичний образ дев'ятої мініатюри відповідає героїчному характеру.

П'єса «Подолання» написана в чотиридольному розмірі (4/4) в простій тричастинній формі (I ч. - тт.: 16; II ч. - тт.: 17-32; III ч. - тт.: 33-48). Основна тональність її *a-moll* контрастує з *C-dur*, в якій створена перша мініатюра.

Обсяг останньої п'єси становить 48 тактів, що на 26 тактів більше, ніж у першій п'єсі. Створюється враження, що автор хоче розставити акценти за всіма пунктами. Темпові позначення цих двох мініатюр також різні. Першу п'єсу Нежигай пропонує грати «Спокійно» ($\text{♩} = 84$), а для дев'ятої мініатюри автор обирає *Espressivo* ($\text{♩} = 120$) та й ще в більш рухомому темпі.

Динамічна лінія п'єси починає свій рух на *f*, а в останніх тактах досягає *ff*. Якби автор в 17 такті не позначив динаміку звучання на *p*, то всю п'єсу можна було б грати на одному диханні, в одній інтонаційній напрузі від *f* до *fff*. Але в даному випадку динаміка музичної тканини розвивається відповідно до хвильового принципу (поширеного в творчості композиторів епохи Романтизму).

Дивною знахідкою О. Нежигай є мелодійна лінія. Її специфічною особливістю є ритмічний малюнок, який виражений фігурацією , а також її секвентним розвитком.

Особливої уваги заслуговують її гамоподібні злети в тактах: 4, 12, 36, 44, які надають надзвичайної стрімкості і непідкупної ширості.

Говорячи про емоційно-образний зміст п'єси «Подолання» в цілому, можна підкреслити її стрімкий і цілеспрямований характер. Музична мова мініатюри розмашиста і плакатна, завдяки чому постійно акцентується рішучий і вольовий характер не тільки п'єси «Подолання», але й усієї інструментальної сюїти.

Не претендуючи на глибокий і всебічний аналіз обраних п'єс сюїти О. Нежигай «Будні юного музиканта, чи життя, як воно є», сподіваємося на те, що навіть в такому обсязі теоретичний розбір-аналіз п'єс допоможе музикантам заглибитися в особливості музичної мови композитора, простежити логіку розвитку всієї музичної тканини твору, створити цілісну, творчо виправдану, єдино необхідну виконавську інтерпретацію.

Для утворення музичної інтерпретації, в якій виконавець зможе найповніше виявити цілісний музичний образ пропонованої сюїти, гадаємо буде доцільним познайомитися та проаналізувати усі дев'ять мініатюр циклу О. Нежигай, що буде зроблено у наступній роботі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асаф'єв. – М.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Белікова В. В. Музыка для дітей у творчості українських композиторів / Валентина Венедиктівна Белікова // Музыка Олександра Нежигай у навчальному процесі. Науково-методичний посібник: Вип. 4. – Кривий Ріг: КДПУ, 2010. – 20 с.
3. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М.: Мир, 1966. – 118 с.
4. Рабинович И. О. О работе с учеником над музыкальным произведением / И. Рабинович // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – М.: Музгиз, 1950. – Вып. 1. – 187 с.

УДК 78.27

О. І. МАЙЧИК

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ Б.-І. АНТОНИЧА ТА Т. ШЕВЧЕНКА У ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ І. МАЙЧИКА

У статті здійснено розгляд особливостей інтерпретації І. Майчиком поетичних текстів двох авторів – Б.-І. Антонича і Т. Шевченка у камерно-ансамблевій творчості з точки зору стилістики та жанрових моделей. Констатовано багатство тематики, жанрових установок, стильових орієнтирів і відповідних їм виконавських складів. Охарактеризовано відмінності світовідчуття, відбір відповідних їм прийомів стильових синтезів, стилізацій, формотворчих ознак, різновидів фольклорної семантики.

Ключові слова: вокально-ансамблевий жанр, трактування поетичного тексту, стилістика та жанрові орієнтири.

О. І. МАЙЧИК

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ ПОЭЗИИ Б.-И. АНТОНИЧА И Т. ШЕВЧЕНКО В ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЯХ И. МАЙЧИКА

В статье осуществлено рассмотрение особенностей интерпретации И. Майчиком поэтических текстов двух авторов – Б.-И. Антонича и Т. Шевченко в камерно-ансамблевом творчестве с точки зрения стилистики и жанровых моделей. Констатировано богатство тематики, жанровых установок, стилевых ориентиров и соответствующих им исполнительских составов. Охарактеризованы различия мироощущения, отбор

соответствующих им приемов стилизованных синтезов, стилизаций, формообразующих признаков, разновидности фольклорной семантики.

Ключевые слова: вокально-ансамблевый жанр, трактовка поэтического текста, стилистика и жанровые ориентиры.

O. I. MAICHYK

**GENRE-STYLE FEATURES POETRY READINGS B.-I. ANTONYCH AND
T. SHEVCHENKO IN VOCAL ENSEMBLES**

The article reviews interpretation of I. Maichyk features poetic texts of two authors – B.-I. Antonych and T. Shevchenko in the chamber ensemble work in terms of style and genre of models. Ascertained wealth of subjects, genre settings, style guidelines, and applicable performing stores. Attitude characteristic differences, the selection of corresponding methods of stylistic synthesis, stylizations, form making signs, varieties of folk semantics.

Key words: vocal ensemble genre, interpretation of the poetic text, style and genre landmarks.

Звернення до ансамблевого жанру у доробку композитора, педагога, фольклориста, диригента, громадського діяча Івана Майчика зумовлене практичними потребами поповнення виконавського репертуару. З 1972 року І. Майчик став викладачем Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича, а згодом – завідувачим відділом хорового диригування. В училищі митець викладав профільюючий предмет, керував студентським хором та більш ніж три десятиліття провадив вокальним ансамблем. Однак за художньою вартістю, неординарністю мистецьких рішень, відточеністю деталей, стильовим багатством його камерно-ансамблеві композиції піднімаються значно вище суто ужиткових потреб дидактичної практики і є вагомою складовою творчого доробку митця та окрасою концертних програм низки виконавських колективів. «Цей вид вокальної музики займав особливе місце в його композиторській та педагогічній діяльності (понад тридцять років вів клас вокального ансамблю у Львівському музичному училищі), де глибоке знання українського, зокрема лемківського, фольклору, постійні пошуки та експериментування в царині форми та мелодико-гармонічних інтонацій привнесли свіжий струмінь, розширили традиційність викладання цього предмета в академії», – написав у спогадах про композитора В. Ігнатенко, надавши їм епіграф з поезії Антонича: «Пісні, мов ягоди, омають щодня той сад, де ми ростем...» [1].

Однак у музикознавчій літературі цьому розділу творчості композитора досі не приділено істотної уваги. Спадщину та діяльність митця у різних ракурсах висвітлювали А. Чайковський, М. Гордійчук, Ю. Булка, М. Мушинка, Я. Михальчишин, М. Білинська, Х. Саноцька, Я. Коваль, Т. Майчик. Доповненням можуть слугувати рецензії та відгуки на концерти та авторські програми у періодиці, передмови до численних авторських збірок, спогади.

Мета статті – розглянути особливості інтерпретації поетичного тексту двох авторів – Б.-І. Антонича і Т. Шевченка з точки зору стилістики, жанрових орієнтирів та формотворення.

Особливу органіку взаємопроникнення музики і поетичного тексту демонструють твори Івана Майчика на слова його земляка-лемка Богдана-Ігоря Антонича. Поет був уродженцем Сяноччини, землі, що дала світу видатних композиторів М. Вербицького та І. Лаврівського, поета Є. Герасимовича, співака світової слави А. Дідура. На тексти галицького поета-модерніста композитор написав 25 хорів, 10 романсів та 10 вокальних ансамблів. Така велика жанрова палітра свідчить про глибоке осягнення індивідуального авторського стилю та тонкого відчуття рис поезії символізму та сецесії – напрямів, до яких апелює творчість митця.

Частина вищезгаданих композицій увійшла до збірки вокально-хорових творів та романсів на слова Богдана-Ігоря Антонича, виданої у Львові у 2004 році до 95-річчя з дня

народження поета¹, усі ансамблі опубліковані у наступній збірці різножанрових композицій на його тексти видавництва «СПОЛОМ» 2007 року².

«Іван Майчик звернувся до спадщини геніального лемківського поета саме тоді, коли за плечима були пройдені роки, великий досвід композиторської діяльності. Він вирішив покласти на музику твори свого земляка, гордості усього українського народу... Настала черга для такої книги, де злиті воедино два обдаровання великих синів Лемківщини, два великих таланти, що подарували світові слово і музику, музику і слово» [2, с. 6].

Низка ансамблевих композицій має виразно неофольклорні орієнтири, близькі до лемківського етносу. Серед них – ансамблі а cappella: терцет «Народився Бог на саях», жіночі тріо «Ой піду я до бору» та «Хміль», квартет «На вітер». Серед виконавських складів композитор звертається до дуету сопрано і тенора («Надія»), жіночого чотириголосного вокального ансамблю у супроводі фортепіано («Вечір»), мішаного вокального квінтету з фортепіано («Хвала усьому, що живе»).

Композиція для жіночого квартету «Вийди з кімнати» стилізована у дусі ревелерсів 30-х років ХХ ст., але з більш модерною гармонізацією. Чотири дворядкові строфи митець укладає в куплетну форму з повторним приспівом на похідному контрасті.

Твір є цікавим зразком небуденного підходу до осмислення поетичного тексту: чергування дактилю, що задає вальсову ритміку строфі, і ямба вирішується шляхом ритмізації: вальсовість долається естрадним синкопуванням, у першій з двох заключних ямбових стоп розспівується склад. Таким чином композитор досягає ритмічної остинатності фраз із метрично рівним кадансом.

Заспів – триголосний (Allegro scherzando, G-dur, 2/2) в межах експонування тонічної гармонії доповнюється VI_3^5 (гармонічним) з подальшим відхиленням у тональність III ступеня і гармонічно багатим половинним кадансом: $VI_2 - IV_3 - D_7$, причому фактурно викладеного з максимальною вокальною зручністю. Друга фраза періоду починається зіставленням без переходу у тональність II ступеня (a-moll), а синкопу змінює тріоль з альтерованою DD.

Приспів демонструє синтез засобів свінгу, з притаманним йому стрічковим паралелізмом голосоведення і пізньоромантичними гармоніями з численними хроматизмами і альтераціями (що викликає паралелі з хоровими обробками С. Людкевича).

Цікавим моментом є мелодична структура строфи, що перекликається з низкою лемківських пісень: експонування теми-фрази, її варіантний повтор – транспозиція із зміщенням вгору, протилежно спрямований зворот на новому матеріалі і ще один варіант початкового звороту. Заключний каданс, згідно із законами естрадного солоспіву, підводить до променистого утвердження тоніки у триголосі (*ff*).

Цілком інше прочитання поетичного першоджерела демонструє жіночий квартет «Гірка ніч». Це – експресивна символістська мініатюра, у якій картини зовнішнього світу і психологізм знаходяться у тонкій взаємодії.

Дві строфи вірша у музичному прочитанні творять просту двочастинну репризну форму: abc_b_1 .

У викладі переважають ізоритмія та декламаційність, підкреслена нерегулярною та перемінною метрикою. Композитор тонко виділяє слова-символи більшими тривалостями. Окремі прийоми увиразнюють звучання поетичного слова. Так, на виразі «...під ковдрами леліють сни» митець пригальмовує політний рух вісімками у трьох верхніх голосах низькими чвертками та половиною в другого альтя, слово «безкрай» розспівується убік розширення різнобіжними крайніми голосами (чотири вісімки на склад), йому протиставляється вираз «та тісний» – стрімке звуження двома нейтральними акордами: II_7 вісімкою (з діапазоном у дециму) – t_6 (половина тривалість, секста між крайніми голосами).

¹ Майчик І. Збірка вокально-хорових творів та романсів на слова Богдана-Ігоря Антонича до 95-річчя з дня народження Б.-І. Антонича [Ноти] / Іван Майчик. – Львів: Край, 2004.

² Майчик І. Хорові твори, ансамблі та романси на вірші Б.-І. Антонича [Ноти] / Іван Майчик. – Львів: Сполом, 2007. – 148 с.

Другий розділ відкривається quasi-імітацією: ритмічно подібні фігури у сопрано та I і II альтів викладено зі зміщенням у півтакту з початковим низхідним тетраордом у других партіях («Замовкли голоси охриплі»).

Друге речення періоду опирається на вихідний секстовий хід з традиційною гармонізацією. Однак тут присутня нюансова музична символіка («I північ зерна маку сипле»), втілена рівними ізометричними вісімками з гальмуванням в кадансі. Натомість завершальне слово «тишина» виростає з заключення попереднього розділу, але зворот $\Pi_7 - t_6$ укрупнюється ритмічно (чверті і половинна), а паралельні квартали у сопрано та квінти в других альтів наповнюють каданс обертовою сонорикою, що підкреслює болісний роздум.

Своєрідною стилізацією в дусі Liedertaffel є мініатюра «Сади» для чоловічого квартету. Композитор обирає притаманну для цієї співочої традиції жанрову опору на прославлений хор, строфічну форму, акордову ізометрію, помірний темп, остинатність ритмічної формули, етнофольклорні орієнтири тут відсутні.

Будова строфи поділяється на куплет і двічі повторений пісенний приспів, кожен з розділів форми є квадратним періодом повторної будови. Вся композиція пронизана єдністю ритмічного рисунка і секвенційно-варіантним розвитком. Таке вирішення є природним, оскільки поетичний текст є гімном весняній зелені садів та ліричним почуттям юності, а також їх символічними паралелями. У музичній ритміці композитор послідовно йде за силабікою вірша, викладеного чотиристопним анапестом. Характер сповідальності, непосредності вислову зумовлює ритмічну єдність і щільність голосоведення.

Заспів (Andante, mf, B-dur, 4/4) несе в своїй інтонаційній моделі порив та експресію, що виражається через зліт на точку-вершину у початковій фазі мелодичного розвитку, енергійний пунктир, широкі інтервальні ходи (на висхідну ч. 8 у першого тенора, в. 6 – у другого, низхідну ч. 5 – у баса). Емоційне багатство твору виражене через численні альтерації та відхилення у споріднені тональності, що мають функційне забарвлення, через ускладнення акордових структур, які трансформуються у модулюючі акорди для ланцюга відхилень: B-dur – c-moll – F-dur. Композитор ускладнює не лише основні функції (DD в затакті, $D_7^{#5}$ у 2 такті), але й кожне з тонічних розв'язань подає у вигляді секундакорду (2 т.) чи квінтсекстакорду (в 3-му т.).

Кожен з голосів творить пластичну кантилену лінію з допоміжними та прохідними хроматизмами. Секвентність (а отже й інтонаційну спорідненість) фраз та подібність ритмоформул митець осмислює з позицій варіантної перегармонізації, що веде до пізньоромантичної тонально-гармонічної плинності та мінливості. Розділи виразно членуються автентичним половинним кадансом на D^5_3 , у якому пунктир змінює ритмічно-мірний рух, пригальмований і підкреслений ферматою у усіх голосах.

Приспів (f, a tempo), незважаючи на динамічну і теситурну напругу, привносить відносно більшу пластику і кантиленність вокальним лініям, у яких секвенційність стає більш точною, голосоведення – пісенно-природним, відсутні широкі стрибки, що, очевидно, також зумовлено потребами поетичного тексту («Вже зелені сади, вже весни кантилена»).

Однак друге речення повертає до розмаху мелодичного розвитку (протилежноспрямовані ходи на висхідну ч. 8 у першого тенора та низхідну зм. 4 у баса в 8-му такті), підкресленого авторською ремаркою *espressivo*.

Завершення першої строфи на слабій долі дрібними тривалостями та паузою, тонікою в мелодичному положенні терції надає декламаційно-аріозному характеру висловлювання стану схвилюваного захоплення, недовolenності. Натомість смислова кульмінація твору – заключення другої строфи у другій вольті – вносить незначні, але дуже істотні зміни: синкопа на першій долі змінюється метричним монолітним акордом, альтераційні ускладнення відсутні, натомість заключна тоніка після D_2^6 неочікувано подається у ломбардському ритмі (оберненому пунктирі) у положенні пріми. Ці лаконічні засоби (разом з заповільненням кадансу та ферматою) дають можливість трактувати коду як екстатичну кульмінацію-величання («Мадонно квітня»).

Твори на тексти Т. Шевченка вирізняються серед доробку І. Майчика духом народнопісенної стилістики. Солоспіви, романси, хори та ансамблі композитора до його поезій відрізняються глибоко національним відчуттям, поєднаним з тонким психологізмом,

загостреним відчуттям соціальної проблематики. Бунтарський, революційний та філософський, пророчий дух, притаманний хорovým творам, змінюють у них теми співчуття, сокровеного співпережиття маленькій людині, знедоленій, приреченій на страждання. «Поезія Кобзаря, його вогненне слово, переживання, найтонші нюанси інтимного, найгостріші соціальні драми, гнівний біль безправ'я, неволі, хвилини розпачу, жаль за знівеченим життям, голос потоптаної людської гідності, сила непокори, що не раз переходить у скрик прокляття – дуже близькі композиторів» [3, с. 4]. Вони вийшли в світ у 1987 році¹. Поділ композицій збірки на хори та романси умовний, оскільки митець особисто опрацював низку з них як ансамблеві твори. До ансамблів слід віднести чоловічий квартет «Як маю я журитися» та жіночий квартет «Віддай мене, моя мамо».

Дух шевченкової поезії, змістова структура вірша спонукали до вирішення жіночого ансамблю «Віддай мене, моя мамо» у вигляді фольклорної пари – думка-шумка з багаторівневим контрастом складових. У першій подано звертання до матері та роздуми про милого, у другій – висловлювання дівчини від першої особи. Традиційна співність шевченкового слова зумовлює стилізацію в дусі фольклорної ліричної пісенності. Саме таку інтонаційну модель обирає І. Майчик, однак ритмізуючи її у стилі вербункош. Алюзію підтримує метрично рівна низхідна партія другого сопрано, що нагадує фольклорні інструментальні прийоми (*Allegretto*, *mf*, *h-moll*, періодично перемінні 2/4 – 3/4). Він триголосний, голоси додаються поетапно, що відповідає традиціям гуртового народнопісенного виконавства. Розділи форми відділені виразною цезурою з великою тривалістю та ферматою на автентичному половинному кадансі.

Другий розділ (*Allegro marcato*, *H-dur*) наділений танцювальністю козацького типу та інструментальною природою фактурної організації, що підкреслюється безперервним ізометричним рухом на *staccato*. На зв'язок з народнопісенною традицією вказує повторність приспіву.

Чоловічий квартет «Як я маю журитися» написаний у двочастинній репрізній формі: *abc₁b₁*, однак оскільки контраст *a* і *b* – похідний, а розділ *c* містить багаторівневе співставлення (метру, ладотональності, жанру, темпу), композиція сприймається як тричастинна.

Перший розділ (*a*, *Andante con moto*, *mf*, *Es-dur*, 4/4) вводиться унісонним заспівом тенорів, до яких поетапно долучаються протилежно спрямовані бас і баритон. Притаманна композитору майстерність виокремлення деталей звертає увагу на слова «піду світ за очі» введенням зображального розлогого пасажу шістнадцятками і тридцятьдругими у баса.

Подальший виклад – інструментальний за природою: тема викладена у тенорів терцієвою смугою, а бас-тенор виконують вісімкові інтервали, розділені паузами (ніби імітуючи гру *pizzicato*).

Танцювальна інструментальність притаманна і другому розділу форми (*b*, *mf*, *tt*. 6-10), що підкреслено акордовою ізометрією та кадансовим ходом першої фрази по розкладеному тризвуку в другого тенора. Завершення побудови містить модуляційну зв'язку (*Es-dur* – *b-moll*), яка готує до різкої зміни образності та відвідних виразових засобів.

Друга частина (*Moderato*, *b-moll*, 3/4, *p*) стилізована в дусі чумацької (рекрутської) пісні у хорovій фактурі *Liedertaffel*, вона яскраво контрастна. Завдяки переходу в мінор, плавному голосоведенню у повільному темпі з відтінком вальсовості, досягається символічне зіткнення мрій і дійсності, закладене в романтичному шевченковому тексті. Живописні елементи вводяться на звороті «доля заховалась», підкресленому різнобіжними хвилеподібними лініями другого тенора і баса.

Динамізована реприза (*b₁*) вводиться зіставленням без переходу (*Andante con moto*, *mf*, *Es-dur*, 4/4). Побудова є кульмінацією твору (*ff* – «в далеку неволю») і підсумком, безнадія якого підкріплюється дезальтерацією акордів субдомінантової групи і плагальним доповненням.

¹ Іван Майчик. Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка. До 190-ліття з дня народження геніального поета України Тараса Шевченка [Ноти] / Іван Майчик. – Львів, 1987. – 79 с.

Вокальні ансамблі І. Майчика відрізняються багатством тематики, жанрових установок, стильових орієнтирів і відповідних їм виконавських складів. Твори на тексти Б.-І. Антонича відрізняються світовідчуттям, ментально притаманним певному регіону – Лемківщині, що й зумовлює специфічну органіку спільного мистецького рішення. Для них характерні прийоми естрадної стилізації з завуальованими фольклорними ознаками, засоби музичного живопису, лаконічного, однак істотного з точки зору стилістики. Серед стильових орієнтирів варто виділити символізм, експресіонізм, неофольклоризм у поєднанні з засобами ретромусики, блюзу, свінгу. Серед жанрових моделей – пісенна куплетно-варіаційна форма з повтореним приспівом та психологічно-символістський монолог.

Шевченківські тексти, органічно орієнтовані на музичне прочитання у фольклорному дусі, у І. Майчика набувають ефекту «гри масок», зі змінністю ритмічного начала, закладеного у поетичний текст, а також засвоєння інструментальних форм викладу у фактурі ансамблевого вокального твору. Для них більшою мірою притаманна неофольклорна стилізація та лаконічна зображальна ілюстративність, на відміну від символічної у творах на сл. Б.-І. Антонича. Однак великоукраїнська пісенність оздоблена в них засобами стилізації у дусі вербункош та Liedertaffel.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ігнатенко В. Богом даний [спогади про І. Майчика] / В. Ігнатенко. – 19 листопада 2009 р. – Особистий архів О. Майчика.
2. Майчик Т. Передмова / Т. Майчик. // Збірка вокально-хорових творів та романсів на слова Богдана-Ігоря Антонича до 95-річчя з дня народження Б.-І. Антонича. – Львів: Край, 2004. – С. 6-8.
3. Майчик Т. Передмова / Т. Майчик // Іван Майчик. Хорові твори та романси на слова Тараса Шевченка. – Львів, 1987. – С. 3-5.

УДК 78.451

С. І. ПАЛАМАР

СПІВПРАЦЯ З КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ ЯК ДОМІНАНТНИЙ ЕТАП НА ШЛЯХУ ПІДГОТОВКИ ВОКАЛИСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ

У статті проаналізовано співпрацю вокаліста з піаністом-концертмейстером як етап взаємодії, що поєднують у собі механізми створення спільного виконавського образу.

Ключові слова: *піаніст-концертмейстер, механізми створення спільного виконавського образу, психологічне зближення.*

С. І. ПАЛАМАР

СОТРУДНИЧЕСТВО С КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ КАК ДОМИНАНТНЫЙ ЭТАП НА ПУТИ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

В статье детально проанализировано сотрудничество вокалиста с пианистом-концертмейстером как этап «работы во взаимодействии», на котором срабатывают механизмы создания совместного исполнительского образа произведения.

Ключевые слова: *пианист-концертмейстер, механизмы создания совместного исполнительского образа, психологическое сближение.*

COLLABORATION WITH CONCERTMASTER AS THE DOMINANT STAGE ON WAY OF PREPARATION OF VOCALIST TO CONCERTO APPEARANCE

In the article the collaboration of vocalist with a pianist-concertmaster is analysed in detail as the stage of «work in cooperation», on which the trigger mechanisms of a joint product are performed.

Key words: *pianist-concertmaster, trigger mechanisms of a joint product, psychological convergence.*

Співпраця вокаліста з концертмейстером на шляху до успішного концертного виступу визначається як «праця у взаємодії», оскільки скерована на психологічне зближення виконавців і створення спільного виконавського образу. Це відбувається через вербальні засоби (пояснення, обговорення, створення спільних образів тощо), спільне опрацювання твору з визначенням його основних вимірів (узгодження динамічного балансу партій, спільних агогічних, темпоритмічних відхилень); знаходження правильного емоційного забарвлення; а також координацію таких моментів співпраці, як фрагментарне виконання твору з визначенням складних місць і відповідного їх опрацювання, виконання твору у стриманому темпі, виконання твору від початку до кінця з доведенням до кінцевого (зазначеного композитором) темпу.

Співпраця вокаліста і піаніста-концертмейстера детально розглянута лише піаністами-концертмейстерами. Дослідження з точки зору вокаліста відсутні. Виняток становить стаття колишнього завідувача вокальною кафедрою ГПІСУ П. Понтрягіна «Некоторые вопросы формирования и воспитания певца-актера», в якій наголошується на вагомій і різнобічній ролі концертмейстера у вихованні співака. Адже у співпраці зі співаком він виступає у кількох ролях: концертмейстера-виконавця, художника, режисера, педагога з сольфеджіо, товариша. Проте у статті лише декларується проблема і детально не розглядаються принципи взаємодії двох музикантів у процесі спільної роботи над твором.

Мета статті – висвітлити особливості спільної роботи піаніста-концертмейстера і вокаліста.

Для виокремлення етапу співпраці вокаліста з піаністом-концертмейстером як домінантного існує кілька підстав: поява психологічної установки на «співпрацю у взаємодії» з іншим музикантом (концертмейстером); відповідна корекція спільних виконавських завдань у творах, які готуються для концертного виступу; зміна у самопочутті співака через наближення концертного виступу і необхідність застосування (поряд із попередніми) нових прийомів саморегуляції його психологічного стану. На цьому етапі слід визначитися із рівнем завдань, а також роллю кожного виконавця у цьому процесі. Цей етап складається з двох підетапів, які йдуть паралельно. Перший з них – співпраця з концертмейстером, що висуває такі завдання: психологічне зближення виконавців через спільність інтересів, ідей та кінцевого результату; механізми створення спільного виконавського образу; спільне технічне опрацювання твору (знаходження правильного динамічного балансу партій, спільних різноманітних агогічних, темпових відхилень), що включає в себе і такі моменти роботи, як фрагментарне виконання з визначенням складних місць і відповідного їх опрацювання; виконання твору у стриманому темпі; виконання твору від початку до кінця; спільне прослуховування записів.

Особливості спільної інтерпретації впливають із специфіки ансамблевого виконавства, яке передбачає одночасну участь у цьому процесі кількох музикантів (у контексті дослідження – двох). І саме другий етап роботи над твором скерований на психологічне зближення індивідів на основі спільної участі у виконавському процесі. Цьому етапу мають бути властиві «спільність мети, інтересів, мотивів поведінки, соціально-психологічних установок» [1, с. 26]. Та на початку співпраці двох музикантів досягнення єдності ускладнюється тим, що кожен з них може мати свої індивідуальні уявлення про один і той самий твір. Ці уявлення є суб'єктивними та залежать від особливостей кожної особистості, її досвіду та можуть втілювати різні грані музичного образу в кожному окремому випадку. І

тому не можна твердити про їхню абсолютну тотожність. Зближення аспектів сприйняття пов'язане з поступовим подоланням константності – одного з головних факторів людського сприйняття. Психологія визначає «константність» як відносну сталість першого враження. Та на стадіях зближення у сприйнятті твору обома виконавцями слід спиратися як на об'єктивні фактори спільної інтерпретації (об'єктивно існуючий зміст, що визначає особливості звукової форми, авторський зміст; композиційне ядро твору, культурний контекст, епоху створення, сучасних для кожної епохи виконавських традицій, композиторські засоби об'єктивізації музичного змісту), так і на потенційні можливості цього зближення, як-от: вплив єдиного музичного твору з властивими лише йому своєрідністю та виразовими можливостями. Це також загальнолюдський історичний досвід, об'єктивно існуючі традиції, музично-естетичні смаки, літературний текст вокального твору. До об'єктивних факторів слід віднести і звуковисотні, динамічні, ритмічні параметри людського сприйняття, які визначаються психофізичними можливостями людини і є об'єктивними, спільними для всіх.

Процес створення спільної інтерпретації передбачає певне зближення цих уявлень, що базується насамперед на глибокому розумінні обома виконавцями художнього змісту твору. Це відбувається легко, коли виконуваний твір втілює розвиток і закріплення одного емоційного стану (наприклад, романси С. Рахманінова: «Сирень», «Островок», «Не верь мне, друг» або романси П. Чайковського: «Средь шумного бала», «Серенада Дон Жуана», «Закатилось солнце»), і зближення емоційних сфер вокаліста і концертмейстера відбувається природно. Складніше, коли у творі присутня багатоплановість змісту та поєднання різних настроїв. Наприклад, солоспів М. Лисенка «Айстри» чи солоспів С. Людкевича «Спи, дитинко моя». Або коли виконавцями по-різному сприймається один і той самий твір. Приміром, романс С. Рахманінова «Ночью в саду у меня». Одні сприймуть цей твір як чарівну акварельну замальовку, другі – відчують щемливу тугу і сум, треті – провівши аналогію між вербою (ива – рос.) і дівчиною, знайдуть асоціації зі зруйнованим життям. Тому опора на загальне, спільне, знаходження точок зіткнення у сприйнятті через метод спільного аналізу та переконання – у названому романсі С. Рахманінова – художній підтекст, яким може стати саме відчуття туги, буде сприяти зближенню аспектів сприйняття у процесі роботи над твором. Адже кожний суб'єкт в акті сприйняття таких творів виокремлює для себе ті чи інші сторони образу, тобто йдеться про певну вибірковість, що є ознакою цього процесу. І тут важливо знайти шляхи досягнення спільного сприйняття та втілення твору обома виконавцями.

Навчитися слухати не лише себе, а й концертмейстера, а також загальне звучання твору, знаходження точок зіткнення – все це вимагає від співака великої роботи над собою. Йому варто долати психологічний настрій «я – головний». Коли з'являється відчуття «ми», тоді відбувається справжнє природне виконання. В іншому випадку цей процес перетворюється лише на детальне поєднання двох партій. Творчий взаємозв'язок, професійний взаємовплив сприяють атмосфері контакту, справжнього духовного єднання, що дає позитивний кінцевий результат. Обом виконавцям має бути властива творча ініціатива, але така, що має свою міру та не пригнічує активності партнера. Жорсткий диктат з боку одного може привести до творчого нівелювання іншого, втрати ним індивідуальності.

Взаєморозуміння і взаємоповага між вокалістом і концертмейстером доволі часто поєднуються і зі стосунками у загальнолюдському плані. Концертмейстеру потрібно делікатно і з повагою вносити поправки та висловлювати побажання. А в поведінці вокаліста не повинно бути зірковості та зневаги до піаніста. Адже концертмейстер є тією людиною, яка завжди підтримає вокаліста, допоможе повірити у власні сили. «Захоплюючись своєю партією, часом не звертаєш уваги на багато важливих, необхідних співаку деталей у фортепіанному та оркестровому супроводі», – зізнається Є. Нестеренко [6, с.26]. Та запропоновані концертмейстером поради щодо «мовної» інтонації чи підкреслення вагомості того чи іншого слова у тексті, необхідного рівня динаміки або подачі образу допоможе співаку відкрити раніше не побачені нюанси художнього твору, збагатити уявлення про його виконання, застерегти від виконавського свавілля, спотворення змісту музичної мови заради технічної зручності. «Трапляється, що погляди моїх партнерів на виконання будь-якого романсу або навіть вокального циклу співпадають з моїми, – зазначає Є. Нестеренко. Але часом ідеї

інтерпретації в них доволі відрізняються від моїх і, пропонуючи врахувати мою точку зору, все ж таки я насамперед прагну до того, щоб з моєї індивідуальності та кожного з піаністів виходило щоразу ніби нове поєднання» [6, с. 171]. А ось М. Рейзен розповідав: «Я дозволяв собі зустрітися з концертмейстером або диригентом лише тоді, коли у мене вже повністю склалася концепція, прояснилися подробиці, коли були знайдені деталі виконавської інтерпретації» [9, с. 127].

Важливим етапом на шляху підготовки до концертного виступу є й технічне опрацювання твору обома виконавцями. І думка, що цей етап не залишає місця для творчості, є хибною у своїй суті. Вміння зосередитися на детальному опрацюванні всіх елементів спільного виконавського процесу (уніфікації штрихів, пауз, фразування, знаходження спільного динамічного балансу, темпоритмічної єдності) сприяє досягненню вищої мети ансамблю – переконливого втіленню художнього образу твору. Саме така деталізація, без сумніву, урізноманітнює рутинність цього робочого етапу. Варто пам'ятати, що без «міцного ремесла» немає мистецтва, що виховання необхідних технічних навичок, а також опрацювання твору у деталях на цьому етапі сприяє гармонічному розвитку вокаліста. Адже почуття непевності під час майбутнього виступу виникає саме через недостатність роботи на перших двох етапах. Добра техніка підготовка часто буває більш стійкою проти різних випадковостей і хвилювань, ретельна «вспіваність» твору, свого роду моторна пам'ять може врятувати співака у важку хвилину, коли у нього з тієї чи іншої причини розсіялася увага, а також у тому випадку, коли емоції надмірно захоплюють його та він втрачає контроль над собою. Такий стан часто призводить до сумних наслідків, і тут варто нагадати відомі слова Ф. Шаляпіна: «Коли я співаю, втілюваний образ переді мною завжди на огляді...», – зазначає Т. Михайлова [4, с. 92].

Заняття на цьому етапі мають будуватися по-різному – у залежності від здібностей вокаліста, рівня самостійного вивчення ним твором і стану співацького апарату. На кожному уроці обома виконавцями має вирішуватися лише одна, максимум дві проблеми. Слід застерегти від постановки на одному уроці одночасно багатьох завдань, оскільки перетворюються на заняття «взагалі», і результативність такої роботи виявляється низькою. У випадку легкого нездужання або втоми співака на уроці можна обрати вирішення завдань, які не потребують великого фізичного навантаження, та присвятити обговоренню змісту твору, подачі образу тощо. Інший час – аналізу й продумуванню виступу. Результати кожного уроку мають бути підсумовані. У своїх спогадах поважні музиканти та педагоги наголошують на важливості такого підсумовування, керуючись тим, що усвідомлений підсумок певного етапу роботи над твором є вихідним моментом для його подальшого опрацювання.

Отож після спроби першого спільного виконання твору співаком і концертмейстером слід виявити найбільш складні моменти та зупинитися на їх опрацюванні. Виконання твору від початку до кінця дозволяє виконавцям послухати один одного, охопити твір в цілому, сприйняти свою партію у контексті загального звучання, одразу виявити певні недоліки. Лише після цього слід перейти до виконання у повільному темпі з метою опрацювання окремих фраз, епізодів і частин, складних інтервальних ходів. Але працюючи над цим, варто не упускати з уваги кінцевої художньої мети та постійно враховувати місце тієї чи іншої фрази, епізоду або частини у цілому творі. Адже лише у процесі такого опрацювання до виконавця приходять відчуття єдиного цілого. К. Станіславський зазначав: «Поділ п'єси на частини потрібний нам не тільки для аналізу та вивчення твору, але й з іншої, важливішої причини, захищеної у самій внутрішній суті кожної частини... Справа в тому, що кожна частина має творчу задачу. Задача органічно народжується зі своєї частини, або, навпаки, сама народжує її» [10, с. 167]. Це висловлювання великого режисера прямо стосується роботи вокаліста та концертмейстера над музичним твором.

Як і перший, так і другий період в опрацюванні твору скерований на усвідомлене засвоєння всіх деталей музичного твору та його структури у цілому. Тоді свідомо контрольовані процеси вивчення автоматизуються і переходять до сфери підсвідомого. Автоматизується насамперед те, що належить до технології виконання (правильна робота голосового апарату), завдяки чому під час концертного виступу співак, не скутий технічними проблемами, скеровує свою увагу на втілення художнього образу. Тому на етапі спільного

опрацювання твору увага виконавців зосереджується на таких важливих моментах технічної роботи, як-от: чистота вокальної інтонації, точність ритмічного малюнку, динамічний баланс, спільне розуміння агогічних і темпових відхилень, виразність звучання, знаходження спільних кульмінацій частин і твору в цілому.

Цей етап опрацювання також допомагає вокалістові зрозуміти, що фортепіанний супровід – це не фон, а важлива частина твору, який виконується. Тому слід одразу звертати увагу на всі гармонічні модуляції, паузи, темпові відхилення та ритмічно складні місця (складні ритмічні малюнки, поліритмію тощо), знаки альтерації. Вони не є випадковими та кожний з них має своє музичне призначення, наприклад, у романсі Рахманінова С. «В молчанье ночи тайной...» (D-dur) чергування «♭» та «♮» на словах «изгонять» та «призывать» у вокальній партії (тт. 16–17) чи тонке гармонічне та динамічне різномаяття маленьких інтерлюдій у партії супроводу в романсі Р. Шумана «Ліщина», які скеровують співака до правильної подачі свого музичного тексту.

Виконання вокальної партії разом із супроводом сприяє охопленню твору в цілому, усвідомленню співвідношення його окремих частин, допомагає розподілу своїх сил щодо сили звука у фразі, знаходженню відповідного забарвлення тієї чи іншої фрази, збереженню звукового балансу ансамблю, що особливо важливо у творах, які мають насичену фортепіанну фактуру. Приміром, у таких вокальних творах, як «Лісовий цар» Ф. Шуберта чи «Кинута квітка» Г. Форе, фортепіанний супровід, виконаний гучно та важко, здатен перекрити звучання голосу у середньому та нижньому регістрах, позбавити співака можливості природного, виразного звуковедення, детального нюансування та відповідних вокальних барв, виявлення такої індивідуальної якості голосу співака, як тембр.

Великого значення у драматургії твору, в якому присутні різноманітні темпові зміни, набуває точне визначення кожного нового темпу та їх співвідношення між собою. Зміна темпів, що втілюють різні емоційні стани, має бути природною, психологічно виправданою та виходити з внутрішньої логіки розвитку змісту твору. Вирішального значення тут набуває вміння співака дикційно виразно донести поетичний текст, а надто – у швидких темпах, а концертмейстера – утримати темп, не прискорюючи його. Безумовно, на етапі технічного опрацювання твору припускається його вивчення у більш повільному темпі, ніж зазначено композитором. Тоді краще формуються фрази, дикційна виразність у вимові поетичного тексту, яснішими стають моменти підхоплення або нового набору дихання відповідно до змістових акцентів (розділових знаків) нотного тексту, опрацьовується інтонаційна чистота вокальної партії, визначається спільна кульмінація твору. Завданням етапу технічного опрацювання твору має стати і обрання найбільш переконливого кінцевого темпу, в якому вокаліст може дикційно виразно подавати свій текст. Перевіряючи свою готовність до виконання у кінцевому темпі, час від часу варто повертатися до повільного.

Важливою передумовою виразного виконання стає і ритмічна узгодженість спільного виконання. Хоча деякі вокалісти вважають, що ритмічна точність заважає свободі виконання. Це твердження неправильне, оскільки свободи можна досягти лише за умови точного (насамперед темпоритмічного) вивчення твору. Якщо у період самостійної роботи над твором вокаліст так і не опанував складний ритмічний малюнок, це слід зробити на етапі роботи з концертмейстером. Зазвичай це епізоди, де відсутня перша доля у вокальній партії чи складний ритмічний малюнок у таких творах, як «Баркарола» Ф. Шуберта, «Садівник» Г. Вольфа, «Ліщина» Р. Шумана чи «Серце поета» Е. Гріга, у виконанні яких доволі часто зникає точна ритмічна формула «вісімка з крапкою – шістнадцята – вісімка»; або ж поєднання дуолей у вокальній партії з тріолями – у фортепіанній. Способи спільного опрацювання складних ритмічних місць різні: це і тактування, і підтекстовка (наприклад, знаменитий «Амстердам» Г. Нейгауза у виконанні ритмічного малюнку «вісімка з крапкою – шістнадцята – вісімка»), і підкреслення сильної долі, яка відсутня у партії вокаліста, у фортепіанній партії; і вивчення ритмічно складної фрази чи епізоду у повільному темпі з великим часовим підкресленням ритму. А ось в епізодах, де у вокальній партії зустрічаються великі пасажі дрібними

вартостями, слід поділити їх на певні групи, щоб відчуті внутрішні опори, ритмічну організацію мелодії, усі її інтонаційні вигини.

У спільному виконавському процесі важливою є і проблема динамічного балансу між голосом і партією фортепіано. Насамперед слід враховувати теситурні можливості голосу й особливості його звучання у різних регістрах. «Динаміка змінюється зі стилем музики (ріано Брамса важче і щільніше, ніж ріано Дебюссі) та з кожним співаком, вона залежить від акустичних можливостей концертного залу та якості інструмента, на якому грає піаніст Акомпаніатор ... дає своєму партнеру максимальну підтримку та разом з тим намагається не перекрити, не заглушити голос. Треба прагнути, щоб вокальний звук і фортепіанне звучання доходили до слухача в однакових співвідношеннях» [5, с. 88].

На етапі технічного опрацювання має проводитися робота і над агогічними відхиленнями. Усі *ad libitum*, *accelerando*, *ritenuto*, *ritardando* слід ретельно продумати та відчуті обома виконавцями. Природність їх виконання стане показником їхньої виконавської майстерності. У цьому контексті варто наголосити і на таких агогічних відхиленнях, які не фіксуються в тексті, проте мають право на існування. Мова йде про агогічні відхилення, що викликані: прагненням до змістової вершини фрази, до кульмінації частин та загальної кульмінації твору в цілому, які пов'язані із специфікою співацького дихання, особливостями стилю виконуваного твору, синтаксисом музично-поетичного тексту (змістові членування, цезури), пластичними властивостями мелодії та фактури.

Як тільки співак зможе безпомилково відтворити голосом твір, слід одразу прагнути до творчого співу, сповненого натхнення. «Виконувана в класі музика має бути натхненною. Викладач зробить велику помилку, якщо спершу дозволить співати студенту «начорно», турбуючись лише про правильне звуковидобування, поза змістом і задумом твору. Виховання у співакові художника, музиканта, творця починається якомога раніше. Цим анітрохи не применшується значення роботи над формуванням технічних навичок і необхідних відчуттів, але не без відриву від змісту та музичної суті виконуваного твору. Безумовно, з першого разу неможливо передати всі художні наміри, але вже одна думка студента щодо усвідомлення музичного образу надзвичайно потрібна. Тому, вивчаючи навіть нескладний твір з початківцем, ніколи не варто припускати спів «взагалі», без конкретного змісту» [7, с. 62].

На цьому етапі важливим постає і завдання виконання співаком твору напам'ять. Адже «пам'ять – це властивість, яка забезпечує зберігання зв'язків подій оточуючого світу, що дозволяє накопичувати та використовувати життєвий досвід» [11, с. 488]. Запам'ятовувати потрібно поетичну і – відповідно до неї – музичну фразу, а не формальну послідовність слів і нот. Необхідно, щоб інтонація запам'ятовувалася з емоційною усвідомленістю, під впливом логіки розвитку музичної думки. «Слід розвивати в собі звичку запам'ятовувати, аналізувати те, що запам'ятовуєш, пригадувати і утримувати в пам'яті. Пам'ять може бути розвинена за рахунок постійного тренування», – радить Л. Дмитрієв [3, с. 305].

Успіх другого етапу роботи над твором можливий лише за умови, коли вдасться створити ансамбль однодумців, які спільно вирішують художнє завдання і точно втілюють (кожен з допомогою своїх засобів) авторський задум. Досягаючи єдиного емоційного та інтелектуального усвідомлення музики, відчуття її стильової своєрідності, спільної детальної розробки образу, і, у зв'язку з цим, чіткого осягнення кожним з виконавців своїх конкретних завдань, вокаліст і концертмейстер створюють важливі передумови для професійного, артистичного виконання.

Отже, органічне поєднання об'єктивних і суб'єктивних параметрів, індивідуальних виконавських розумінь твору (вокалістом і концертмейстером), психологічна установка на «співпрацю у взаємодії» призводить до зближення виконавців та стає основою створення спільної інтерпретації твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций [сост. С.Савари]: Вып.1. – Харьков: Харьковское обл. управление культуры, 1993. – 60 с.

2. Голубев П. Советы молодым педагогам-вокалистам / Павел Голубев.– М.: Госуд. муз. изд-во, 1956. – 104 с.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Леонид Борисович Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – 676 с.
4. Михайлова Т. Н. О вокально-технической подготовке репертуара / Т. Н. Михайлова // Вопросы вокальной педагогики: статьи и очерки [сост. Д. Г. Евтушенко]. – М.: Музыка, 1967. – Вып.3. – С. 91-97.
5. Мур Джеральд. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Джеральд Мур [пер. с англ., вст. статья В. Чачавы]. – М.: Радуга, 1987. – 432 с.
6. Нестеренко Е. Размышление о профессии / Евгений Нестеренко. – М.: Искусство, 1985. – 328 с.
7. Павловская-Боровик В. И. Об исполнительских задачах певца / В. И. Павловская-Боровик // Вопросы вокальной педагогики: сб.статей [сост. Л. Дмитриев]. – М.: Музыка, 1982. – Вып. VI. – С.57-69.
8. Понтрягин П. Некоторые вопросы формирования и воспитания певца-актера / П. Понтрягин // Вопросы вокальной педагогики: сб.статей [сост. и общ. ред. В. Л. Чаплина]. – М.: Музыка, 1982. – Вып. IV. – С. 8-29.
9. Рейзен М. Автобиографические записки. Статьи. Воспоминания / М. Рейзен. – [сост. и ред. Е. А. Грошевой]. – М.: Советский композитор, 1980. – 303 с.
10. Станіславський К. С. Робота актора над собою в творчому процесі переживання: Частина I / Костянтин Сергійович Станіславський. Робота актора над собою [пер. Т. Ольховського; за ред. Ф. Гаєвського]. – К.: Мистецтво, 1953. – 670 с.
11. Физиология человека: учебник для студентов медицинских институтов [под ред. Г. И. Косицкого]. – Изд. 3-е, перер. и доп. – М.: Медицина, 1985. – 544 с.

УДК 78.071

В. Г. ДУТЧАК

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА В НІМЕЧЧИНІ ВПРОДОВЖ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У статті пропонується мистецтвознавчий аналіз функціонування бандурного мистецтва в Німеччині протягом XX – початку XXI ст. Здійснено його періодизацію та виокремлено діяльність найяскравіших представників.

Ключові слова: українська діаспора, Німеччина, бандурне мистецтво, виконавство.

В. Г. ДУТЧАК

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ БАНДУРНОГО ИСКУССТВА В ГЕРМАНИИ НА ПРОТЯЖЕНИИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В статье предлагается искусствоведческий анализ функционирования бандурного искусства в Германии на протяжении XX – начала XXI вв. Осуществлена его периодизация и выделена деятельность самых ярких представителей.

Ключевые слова: украинская диаспора, Германия, бандурное искусство, исполнительство.

THE BANDURA ART DEVELOPMENT SPECIFICITY IN GERMANY DURING THE XX CENTURY AND IN THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

The bandura art functioning in Germany during XX – XXI centuries art critics investigation has been given in presented article. The one's periodization has been made, the most brilliant representative's activity has been marked out.

Key words: *Ukrainian diaspora, Germany, bandura art, performance.*

Історія бандурного мистецтва на еміграції – непросте явище як у часовому, так і в географічному вимірах. Це зумовлено, з одного боку, соціальним і політичним характером еміграційних хвиль, з іншого, – умовами проживання в тих країнах, куди цілеспрямовано направлялися основні сили емігрантів. Бандурне мистецтво діаспори відіграло, з одного боку, роль консерватора українських традицій, з іншого, розвиваючись в умовах «вільного світу», мало ширші можливості для реалізації, активніше взаємодіяло зі світовими тенденціями розвитку інструменталізму.

Німеччина серед напрямів української еміграції займає особливе місце як географічно близька територія, що стала місцем переселення українців (примусового і добровільного), особливо наприкінці Другої світової війни.

Мета пропонованого дослідження – аналіз тенденцій розвитку бандурного мистецтва у Німеччині в контексті динаміки культурної політики українців зарубіжжя.

Джерельною основою роботи стали праці та дослідження українського мистецтвознавства; українська періодика зарубіжжя; матеріали про життєвий і творчий шлях та діяльність митців-бандуристів (в тому числі з особового архіву Б.Шарка); документи з бібліотеки та архіву Українського Вільного університету (м.Мюнхен, Німеччина); рукописи, опублікована спадщина та аудіозаписи бандуристів Німеччини. Пропоноване дослідження узагальнює також попередні публікації автора [3; 4; 5; 6; 7]. У статті застосований персоналізований підхід, коли узагальнення різних часових періодів здійснюються крізь призму аналізу особистих досягнень солістів-виконавців, колективів, інституцій.

Розвиток українського бандурного мистецтва в Німеччині в ХХ ст. можна умовно розділити на декілька періодів. До першого (20–30 рр.) можна віднести виконавську та видавничу діяльність Василя Ємця. До другого (40-і рр.) – збереження бандурних традицій в таборах, функціонування ансамблів та великих бандурних колективів, зокрема капели ім.Т.Шевченка, капели ім. М.Леонтовича, створення майстерень з виробництва бандур. До третього (50–70-і рр.) – виконавство Богдана Шарка, Юрія Дубицького та діяльність відомого майстра Семена Ластовича-Чулівського. Четвертий період (80–90р. ХХ – початок ХХІ ст.) позначений активізацією діяльності організацій УВУ¹, ЦПУЕН² та ТУБЄ³, «Україна» у справі згуртування бандуристів.

Більшість бандуристів-виконавців, які емігрували до Європи, музичну освіту і основи гри на інструменті здобули в Україні, вивчили кобзарський репертуар, що дозволило визначити їх сполучну роль між материковою Україною і діаспорою у продовженні регіональних кобзарських традицій, збереженні інструментарію та способів гри.

Німеччина ще до початку ХХ ст. з бандурним виконавством була знайома. Мистецтвом українських бандуристів захоплювалися багато представників європейської еліти XVII–XVIII ст., їх запрошували у найбільш вишукані артистичні салони. Бандуристи з України виконували на музичних вечорах як народні пісні, які впродовж століть залишалися популярними, так і європейську класику. Так, видатним виконавцем і композитором вважався лютняр-бандурист Альберт Длугограй, відомий під іменем Войташка при дворах польських і

¹ УВУ – Український вільний університет.

² ЦПУЕН – Центральне представництво української еміграції в Німеччині.

³ ТУБЄ – Товариство українських бандуристів Європи.

німецьких вельмож, автор популярної Лейпцизької табулатури 1619 р. Кобзар Т. Білоградський був вивезений до Дрездена для навчання у лютніста Вайса. Також слід підкреслити, що бандура, яка об'єднує у своїй конструкції лютню та цитру, дуже близька до поширених свого часу в Німеччині струнних інструментів з грифом. За свідченнями Я.Штеліна, українська бандура в Німеччині була «добре відомою як щодо своєї будови, так і музичних можливостей» [27].

Зацікавленість бандурою і українським епосом зафіксоване у німецькій літературі. Впродовж XVII–XVIII ст. в німецьку мову входять слова «дума», «бандура», «бандурист», «бандурщик» та ін. [19, с.12]. Німецькі поети і етнографи (Ф. Гагедорн, Й. Гердер, Й. Міллер та ін.) захоплювалися українськими піснями і думами, описували їх у своїх дослідженнях та літературних працях. У XIX ст. українські пісні та думи в перекладах друкуються в періодиці та окремими збірниками (Г. Тріттен «Про народні пісні запорозьких козаків», 1840 р.; В.Вальдбріль «Слов'янська балалайка», 1843 р.; Ф. Боденштедт «Поетична Україна», 1845 р.).

Важливими чинниками функціонування українських осередків Німеччини впродовж XX ст. стали суспільно-історичні та політичні фактори розвитку країни, що зумовили спрямованість сюди значної кількості емігрантів з України.

I період. Серед причин української еміграції міжвоєнної доби були військово-політичні події, які розгорнулися на території України під час Першої світової війни, поразка української революції, політичні репресії національно-свідомої частини українського народу — громадсько-політичних та культурних діячів. Українські емігранти, за словами Василя Маркуся, «виправдали свою місію чи то на науково-культурному відтинку, чи політично-програмовому й ідеологічному та у зв'язках із міжнародним світом» [15].

Сприйняттю бандури в Німеччині сприяло зацікавлення кобзарством з боку інтелігенції, поява наукових досліджень, що виходять друком у перші десятиліття XX ст. Це, зокрема, робота професора П. Кремера «Україна» (Берлін, 1916 р.), де в розділі «Україна та її історичні пісні» уміщено переклад та аналіз дум «Смерть козака-бандуриста», «Маруся Богуславка», «Самійло Кішка», «Втеча трьох братів з Азова», «Буря на Чорному морі», пісень, кантів. Популяризації кобзарства сприяли також лейпцизькі видання – музична збірка М. Йоганнеса «Українські народні пісні» (1918 р.), вільні літературні переспіви ліричних пісень Анни Вуцькі «Звуки бандури» (1919 р.), збірка П. Айснера «Народні пісні слов'ян» (1926).

Захопленню українським співочим мистецтвом сприяли також численні концерти хору О. Кошиця, здійснені в рамках європейських гастролей.

Впродовж 20–30-х років (1920–1938) важливу справу пропаганди бандури в Європі загалом, а в Німеччині зокрема, відіграв відомий соліст-бандурист, представник харківської школи гри Василь Ємець (1890–1962). В.Ємець – віртуоз, організатор першої в історії капели бандуристів, пропагандист інструмента в його академічному статусі на світовому рівні [5].

Випускник Празької та Берлінської консерваторій, він постійно концертував як соліст та акомпаніатор (співачки С.Вербицької) по містах Європи, в тому числі і Німеччини. До репертуару В.Ємця входили різноманітні інструментальні («Подих української ночі», «Дощик», «Передзвони», «Журавлі») та вокально-інструментальні жанри, зокрема думи («Дума про смерть козака-бандуриста», «Дума про невольника» за Т.Шевченком, «Дума про Олексія Поповича», «Дума про втечу трьох братів з Азова», «Дума про трьох братів самарських», «Дума про смерть Гетьмана Богдана Хмельницького») та пісні («Та не жур, мене, мати», «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Та забіліли сніги», «Ой п'є Байда», «Засвітали козаченьки», «Про Нечая», «Встає хмара з-за лиману» на слова Тараса Шевченка та ін).

У 1921 році він вперше за кордоном у часописі універсального змісту «Українське слово» друкує статті про кобзарство: «Кобза (Кілька слів про українського народного струмента та його походження)» та «Кобзарі старих часів» [8]. Вони стали основою його майбутньої роботи. У 1923 р. у Берліні у видавництві «Українське слово» виходить друком книжка В.Ємця «Кобза та кобзарі» – масштабне дослідження з історії походження інструмента «кобза-бандура» та виконавства на ньому [9]. Порівняно з Україною, це було перше системне культурно-історичне вивчення явища кобзарства як з позиції фольклористики, так і з погляду процесів академізації XX ст.

Робота «Кобза та кобзарі» Василя Ємця відіграла значну роль у справі популяризації бандурного мистецтва на науково-дослідницькому рівні, спонукала до збереження кобзарства в нових умовах ХХ ст., в тому числі еміграційних, сприяла популяризації бандури в Німеччині.

У 1933 р. Шлезьке товариство організовує семінар, присвячений українським думам. На ньому професор П.Дільс виголосив доповідь «Епічні народні пісні України», яка викликала бурхливе обговорення, прочитання текстів дум та спів студентами під супровід бандури думи «Про Марусю Богуславку» та ін. Згодом текст виступу П.Дільса ліг в основу його монографії «Дума, епічна пісня українців» (1934 р.). Наприкінці 30-х років згадки про українських бандуристів та їх репертуар зустрічаються в монографії Д. Вернера «Європейські народні пісні» (1938 р.), де автор підкреслює самобутність і оригінальність дум [19, с. 85].

Таким чином, впродовж 20–30-х років бандурне мистецтво було представлене нечисленно, проте зацікавленість інструментом, виконавцями на ньому та особливим репертуаром, сприяла його популяризації як в українських, емігрантських, так і в німецьких колах.

II період. До повоєнного періоду в Німеччині належать українське таборове мистецтво, представлене широкими культурно-мистецькими здобутками.

Після Другої світової війни в Німеччині опинилася значна кількість українців. Незважаючи на важкі умови перебування, у таборах розгортається активна навчальна та культурно-просвітницька діяльність, зокрема створення дитсадків, шкіл, гімназій, хорових та інструментальних колективів, театральних труп, хореографічних гуртків, літературних угруповань, налагоджується видавнича справа, у тому числі преса. Це було зумовлене значним інтелектуальним потенціалом емігрантів. Українська еміграція в Німеччині налічувала на той час 277 науковців, у тому числі 119 професорів університетів та інститутів, а також більше 200 митців [16, с. 116]. Це дозволило відновити діяльність вищих українських навчальних закладів, забезпечити функціонувати НТШ та УВАН. З 1945 р. Мюнхен стає не лише центром найбільшої осіlosti української еміграції у Німеччині та Європі, але й центром українського політичного життя. До 50-х років у місті та околицях проживали біля 20 тисяч українців. Більшість з них – у таборах для переміщених осіб. Мюнхен став осередком для майже усіх українських політичних партій та громадських організацій, церковних і культурних організацій та установ.

У повоєнний період у Німеччині виходили численні періодичні видання, де відображалася і культурно-мистецька діяльність українців: «Українська трибуна», «Час», «Українські вісті», «Український самостійник», «Вперед», «Україна і світ», «Мета», «Шлях перемоги», «Християнський голос», «Сучасність».

Важливу роль в утвердженні українського духу в таборах відіграла Капела бандуристів ім. Т. Шевченка (що була відроджена ще 1941 р. в Києві). Перші концерти капели в Німеччині проходили з 1942 р. в таборах «остарбайтерів» («OST»). З 1945 по 1949 роки учасники капели перебували в Інгольдштадті та Регенсбурзі, в таборах для переміщених осіб («DP»). Не зважаючи на складні побутові умови перебування в таборах, в Капелі відбулися позитивні кількісні й якісні зміни у професійному зростанні колективу. Насамперед це усвідомлення тієї визначальної ролі, яка випала колективу в цій унікальній історичній добі для збереження і укріплення українського національного духу, а також значне збільшення кількості її учасників (від 20 до більше 40 осіб), створення організаційної управи капели (мистецьке керівництво – Григорій Китастих, пізніше і Григорій Назаренко, і Володимир Божик; голова управи – Йосип Панасенко), розширення репертуару, вирішення проблеми інструментарію. Щодо останнього, зазначимо неочікувану роль, яку відіграли майстри – брати Петро і Олександр Гончаренки – не лише для професійної перспективи колективу, але й загалом для формування і творчого функціонування цілої плеяди бандуристів західної діаспори. Брати Гончаренки стали ініціаторами створення майстерні з виробництва інструментів харківського типу, названих «Полтавками».

До тогочасного репертуару Капели входять патріотичні твори – «Гей, нумо, хлопці, до зброї», «Встає хмара з-за лиману», «Максим Залізняка», «Не пора», «Ще не вмерла Україна»,

композиції Г.Хоткевича «Поема про Байду», Г.Китастого «Марш «Україна», «Вставай, народе» та ін. Тоді ж формуються головні засади побудови концертного репертуару капели, зокрема, різножанровість і різнохарактерність репертуару, перемежування ансамблевих і сольних (думи, пісні) номерів, певна видовищність і театралізація виступу тощо.

Капела активно концертувала, її прослухали тисячі слухачів різних національностей. Газета «Вісник Оселі» писала: «належиться признати цілій Капелі, що вона високо держить прапор української музичної культури і в наших невідридних умовах підтримує національного духа серед нашої еміграції» [22, с. 476]. Капела несла кобзарські традиції, стала найпопулярнішим мистецьким колективом українців. Про неї 1948 р. був знятий документальний фільм.

1946 року в таборі Госляр постає ще одна капела – імені М. Леонтовича під керівництвом Григорія Назаренка (20 співаків-бандуристів). Для неї інструменти також забезпечили брати Гончаренки. Пізніше хористи капели поповнюють Національний чоловічий хор (під керівництвом В.Божика), а бандуристи долучаються до капели Г.Китастого.

Улас Самчук у роботі «Живі струни. Бандура і бандуристи» підсумовує, що «лишень великі війни і великі революції змогли перемогти заборону українській музиці вийти у ширший світ поза межі російської домінації... Це були великі втечі, великі еміграції від переслідування, від Сибіру, від знищення» [23, с. 136].

Тиждень української культури в Мюнхені, що відбувся 4–17 квітня 1948 р., продемонстрував німецькому населенню та представникам американських окупаційних властей багатогранність української культури та досягнення окремих українських акторів та митців. У програмі заходу були виставки образотворчого і народного мистецтва, сольні концерти співаків і музик, виступи хору «Україна», Капели бандуристів імені Т. Шевченка, Національного хору В. Божика, учнів Балетної школи В. Переяславець та драматичні вистави Ансамблю українських аматорів і «Театральної студії» [21, с. 411]. Капела виступала з творами М. Лисенка, Г. Хоткевича, Г.Китастого, козацькими та жартівливими піснями. Тиждень української культури став успішною спробою подолання відокремлення українців від світу.

Крім Капели бандуристів ім. Т.Шевченка та Капели ім.М.Леонтовича, важливу роль у популяризації бандури в Німеччині відіграли і солісти-виконавці. Серед них – Зіновій Штокалко (1920–1968) – відомий віртуоз-бандурист, співак, автор підручника гри на інструменті та багатьох обробок для бандури. З 1944 р. Штокалко вивчає в Мюнхені медицину, виступає у складі тріо бандуристів (разом з С. Малюцою і В. Юркевичем) перед українцями у таборах переселенців. В 1952 році, закінчивши медичну освіту, він емігрує до Нью-Йорку (США).

Таким чином, «таборовий» період став для українських емігрантів школою не лише виживання, але й усвідомлення необхідності єднання, мистецького вишколу, популяризації української культури в місцях осілости.

III період. Після «таборового» періоду, коли значна частина українців внаслідок рееміграції вибирає новим місцем осілости Великобританію, США, Канаду, Аргентину та Бразилію, бандурні осередки в Німеччині практично зникають, лише окремі особистості продовжували плекати їх традиції. Серед них – Богдан Шарко, Семен Ластович-Чулівський, Юрій Дубицький.

Богдан Шарко (нар. 1920 р.) – випускник Станіславівської філії Музичного інституту ім. М. Лисенка (фортепіано, спів, 1930–1934 рр.), студіював право та лісівництво у Львові. З липня 1945 року Б. Шарко живе в м. Аугсбург (Баварія). Він продовжує «науку солоспіву» у Мюнхені у класі камерної співачки з Лейпцигу Ельзи Цайдлер (1946–1947 рр.), яка «вишколила його голос – баритон». Уже пізніше Б. Шарко навчається вокалу в консерваторії Штрауса та на економічних студіях в Українському вільному університеті. Саме до початку німецького періоду в житті Б.Шарка належить опанування гри на бандурі в колишнього члена капели бандуристів ім. Т. Шевченка Івана Рябчуненка. Тоді ж була виготовлена й перша діатонічна бандура, на якій Богдан Шарко вчився грати, співав традиційний бандурний вокально-інструментальний репертуар (1950).

Упродовж усього періоду своєї подальшої діяльності Богдан Шарко поєднував офіційну службу з творчими виступами. З 1951 року розпочинаються його виступи як соліста-бандуриста в усіх більших поселеннях українців Західної Німеччини. Крім того, він активно пропагував бандуру як національний український інструмент перед чужинцями в Німеччині, Австрії, Франції, Бельгії, Голландії, Люксембурзі, Великобританії, Італії. Численні відгуки у пресі особливо відзначали виступи Б. Шарка на концертах і фестивалях баварського радіо, фольклорному концерті у Страсбурзі, мистецьких акціях мюнхенського клубу «Катакомба».

Богдан Шарко брав участь і в музичних конкурсах: на Міжнародному форумі музикантів у Шварцвальді в 1961 році він здобуває титул «Майстерзінгер» і почесну грамоту, вагомими були й відзнаки Міжнародного конкурсу «Швабінгервохе» і клубу патрицив-традиціоналістів «Альтмонахія» у Мюнхені.

На всіх концертних виступах Богдан Шарко підкреслював своє українське походження та традиційний національний інструментарій. З 1971 р. він виступає з хроматичними інструментами: бандурою з перемикачами англійського майстра Василя Гляда та чернігівською хроматичною бандурою, отриманою з України. Його репертуар охоплює найрізноманітніші українські народні пісні й думи. Найбільшу перевагу він надає історичним та лірико-драматичним пісням, релігійним кантам. Тоді ж, у 70-х роках, Богдан Шарко здійснює ряд аудіозаписів: виходять його дві короткограючі платівки «Пісні при бандурі» та «Українські релігійні пісні» (у супроводі органу). Перша з них вміщала твори «Встає хмара з-за лиману», «Дума про Морозенка», «Повій, вітре, на Вкраїну», «Чорний кольор». На другій звучали «Кант про почаївську Божу матір», великодній ірмос «Плотію уснув», «Молитва» з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». У пресі відзначалося, що співак «технічно завансований з виразною дикцією, приємним тембром», його голос звучить «велично і молитовно», «баритон широкого діапазону розвивається рівномірно від п'яно до драматичного форте і навпаки» [11]. Крім того, Богдан Шарко здійснив і записи на баварському радіо в Мюнхені та радіостанції Бая Лука в тодішній Югославії, його пісні з бандурою часто звучали в недільних концертах за замовленнями.

Іноді Б. Шарко проводив концерти в ансамблі з іншими співаками або як акомпаніатор на бандурі для молодечих ансамблів чи окремих солістів.

Крім того, він матеріально підтримував відомого майстра бандур і дослідника-теоретика бандурного мистецтва Семена Ластовича-Чулівського, який також проживав у Мюнхені. Після смерті С. Ластовича-Чулівського Богдан Шарко був ініціатором похорону та збору коштів на організацію побудови постаменту на могилі митця.

Семен Ластович-Чулівський (1910–1987) – відомий теоретик і практик виготовлення бандур. Ще в молодості опанував техніку майстрування бандур у волинського бандуриста Костя Місевича, навчався у відомій в Галичині бандурній школі Юрія Сінгалевича (1934–1939), де активно виступав з концертами. Семен Ластович-Чулівський грав у бандурних ансамблях разом з Степаном Ганушевським, Степаном Малюцою, Юрієм Сінгалевичем, Григорієм Бажулом, а потім із Зіновієм Штокалком, Ярославом Бабуняком, Володимиром Юркевичем та Григорієм Смирним. Пізніше С.Ластович-Чулівський вступає до Української Капели Бандуристів ім. Т. Г. Шевченка під керівництвом Григорія Китастого. Разом з нею він восени 1944 р. покидає Україну, виїздить у Німеччину, оселившись у Мюнхені. На початку 50-х років С.Ластович-Чулівський захворів на туберкульоз, а через неправильне лікування та надмірну дозу ліків поступово він став глухнути. Погіршення здоров'я унеможливило практику Семена Ластовича-Чулівського не лише як виконавця-бандуриста, але й педагога. Саме тому вся його наступна діяльність була пов'язана із збором та обробкою теоретичних матеріалів, написанням фахових узагальнень методики гри на бандурі, а найважливіше – виробництвом бандур. Відомості про його мюнхенський період життя дуже скупі, оскільки він вів дуже замкнутий спосіб життя, спілкувався з обмеженим колом людей.

Семену Ластовичу-Чулівському належать три важливі роботи: дві – теоретичні, стосовно конструкції інструментарію, одна – методично-практична. Перша з них, невелика за обсягом, носить назву «Листи про бандуру» [12]. Написана вона впродовж 1955–1956 років у формі листів на прохання одного з учнів Зіновія Штокалка Мирослава Дяковського (США),

який зацікавився виробництвом бандур. Саме М. Дяковський уже наступного року найважливіші узагальнення з адресованих йому листів упорядкував та видав окремим виданням – брошурую.

У 1959 році в Нью-Йорку побачила світ ще одна праця С.Ластовича-Чулівського – «Збірник українських народних пісень і мелодій для бандури: репертуар пісень і мелодій для голосу і бандури з полегшеним способом самонавчання» [13]. Збірка, упорядкована М. Дяковським, носить комплексний характер – як підручник та репертуарний збірник. Автором визначалася збірка як «перша спроба в ділянці кобзарського мистецтва... засвоїти добірний і цінний кобзарський репертуар для дальшого поступу і росту» [13, с. 1].

Наступна теоретична праця С. Ластовича-Чулівського «Кобза-Бандура» носила підсумовуючий характер і була написана впродовж 1964–1966 рр. у Мюнхені. Складається вона з 2 томів, її обсяг (653 сторінки тексту та численні таблиці й ілюстрації) вражає не лише загальним масштабом роботи С.Ластовича-Чулівського, але й широтою напрямів його досліджень [14].

Робота і сьогодні залишається актуальною, оскільки автором було вперше запропоновано системний підхід до засад конструктивного удосконалення бандури в контексті органологічних пошуків майстрів середини і другої половини ХХ ст.

Юрій Дубицький – магістр музики, навчався гри на бандурі з дитинства. 1974 року організував ансамбль «Бандура», з центром осілости в Парижі. До нього входили музиканти українського походження з Франції та Німеччини (Юрій Дубицький, Йозеф Вайбель, Микола Матвіїв, Степан Бухта, Жан Гій). Виконавці володіли грою на хроматичних бандурах, поєднували їх тембри з гітарою, акордеоном, контрабасом, ударними та співом. Репертуарною основою для колективу стали українські народні мелодії. Ансамбль виконував інструментальні та вокально-інструментальні твори («Кину кужіль», «Їхав козак за Дунай», «Гуцульський танок», «Світить місяць», «Гей, у лузі червона калина» та ін.) на концертах і фестивалях у Німеччині, Швейцарії, Франції, Бельгії. 1979 р. записали першу довгограючу платівку «Бандура. Музика України», виступали на радіостанціях «Свобода», «Франс-Мюзік». Колектив також тісно співпрацював з українською співачкою з Франції Одаркою Мазурик, з якою записав платівку.

Ю.Дубицький зініціював приїзд до Мюнхена відомого бандуриста, керівника Капели бандуристів ім. Т.Шевченка (Детройт, США) Григорія Китастого. Останній провів ряд майстеркласів для бажаючих вивчити гру на бандурі, сприяв налагодженню діяльності майстерні з виготовлення інструментів.

Таким чином, третій період позначений лише окремими проявами переважно виконавської та методичної діяльності бандуристів, які проте викликали значний резонанс як у Німеччині, так і загалом у Західній Європі та Америці.

IV період. Активізація пропаганди бандурного мистецтва в Німеччині в останні десятиліття ХХ ст. відбувалася значною мірою завдяки гастрольним виступам відомих солістів та колективів зарубіжжя – Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (США), ансамблю під керівництвом Мирослава Дяковського (США), ансамблю «Бандура» (Польща), Володимира Луціва (Великобританія), Юрія Дубицького (Франція) та виконавців з України – Ореста Барана, Галини Менкуш, Василя Нечепи, Костянтина Новицького, Остапа Стахів, Романа Гриньківа, дуєту Тетяни Лободи та Миколи Берегового, тріо бандуристок з Харкова, Києва, Львова. Їх виступи зафіксовані також у мистецьких програмах радіо «Свобода».

1982 року при підтримці Українського вільного університету (УВУ) у Мюнхені найбільш активними випускниками Школи кобзарського мистецтва Нью-Йорку було створене ТУБ – Товариство українських бандуристів, а пізніше і ТУБС – Товариство українських бандуристів Європи, які ставили за мету популяризацію бандурного мистецтва, організацію навчально-освітніх курсів, шкіл, таборів.

За сприяння Фондації УВУ в Мюнхені та її голови, професора Петра Гоя впродовж 1984–1990 рр. відбулися акредитовані курси кобзарського мистецтва. В 1984 р. заходами Фондації УВУ в Мюнхені відбувся перший курс кобзарського мистецтва (21 учасник різного віку із Швеції, Франції, Англії, Бельгії та Німеччини), його вели бандуристки з Нью-Йоркської

ШКМ Л. Чорна та Н. Гончаренко. На курсі вивчалися основи гри на бандурі чернігівським та полтавським способами, різної складності технічні вправи, спів у хорі. Репертуар складався з народних пісень, які в кінці курсу виконувались під час концерту. В 1985 р. курс «Українські народні пісні і бандура» при УВУ ставив метою розглянути елементи національної народної музики в контексті європейської народної музики. Головним викладачем був В. Китастий. Курс завершився концертом його учасників, а програму склали українські народні пісні різних жанрів. Були продемонстровані сольні та ансамблеві форми виконання. 1986 р. при УВУ під керівництвом А.Горняткевича (Канада) відбувся наступний курс бандуристів під назвою «Порівняльний фолкльор. Українські думи». Окрім практичної гри на бандурі, слухачі аналізували окремі зразки дум. У 1988 р. IV-й курс тут проводили бандуристи М. Дейчаківський та О. Родак. Учасниками його була студіююча молодь з Бельгії, Голландії, Франції, Швеції, Польщі та Німеччини. Керівником курсів 1990 р. був М. Фаріон [10].

У 1998 році в Мюнхені було утворене Товариство сприяння піднесенню та поширенню української культури в Німеччині «Україна». За більше ніж 10 років діяльності Товариство організувало біля 200 концертів, виступів багатьох митців, у тому числі і бандуристів – дитяче тріо бандуристів з Одеси (2000), Володимира Луціва (2000), тріо бандуристок «Червона Калина» (2001, 2002), Капели бандуристів ім.Т.Шевченка (2003), Наталії Крук (2006), Валентини Старенької (2000), Валентини Старецької (2007) та ін. [1; 2].

На сучасному етапі бандуру в Німеччині пропагує оперна співачка Ольга Каспрук. Випусниця Київського інституту ім. Р. Глієра та Берлінської консерваторії (вокальний факультет), вона органічно поєднує як оперний спів, так і камерні виступи з бандурою: «Люди на Заході, не розуміючи жодного слова, цей інструмент сприймають із захопленням. Коли мене запрошують повторно, то просять обов'язково взяти з собою бандуру. ...Зараз уже співаю не лише українські народні пісні, а й німецькі. Це ще така нова сторінка, яку я для себе відкрила: український народний інструмент у поєднанні з німецьким фольклором звучить дуже логічно» [20].

Таким чином, українські емігранти Німеччини відіграли важливу роль у збереженні національних традицій бандурного мистецтва, проте змогли досягти і власних здобутків. Це проявилось на кількох рівнях: концертної практики солістів та ансамблів (В. Ємця, З. Штокалка, Б. Шарка, Ю. Дубицького, ансамблю «Бандура»), що забезпечила поширення різножанрового репертуару; створення інструментів нового зразка, що не мали аналогів в Україні (діяльність О. і П. Гончаренків, С. Ластовича-Чулівського); організації навчально-освітніх курсів, фестивалів, поширення звукозаписів за сприяння провідних українських організацій в Німеччині. Останні десятиліття позначені активізацією співпраці бандуристів України з товариствами й інституціями Німеччини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альманах 5-ліття Товариства «Україна»: 1998–2003. – Мюнхен, 2004. – 124 с.
2. Альманах 10-ліття Товариства «Україна»: 1998–2008. – Мюнхен, 2009. – 132 с.
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ ст. Специфіка збереження національної ідентичності / В.Дутчак // Збірник доповідей Першої Міжнародної наукової конференції «Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті» (Міжнародний інститут освіти, культури та зв'язків з діаспорою Національного університету «Львівська політехніка») – Львів: Сполом, 2006. – С. 483–490.
4. Дутчак В. Богдан Шарко – співак-бандурист українського зарубіжжя / В.Дутчак // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка. Серія Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2007. – № X–XI. – С.122–127.
5. Дутчак В. Василь Ємець: синтез бандурного мистецтва українських етнічних спільнот / В. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка. Серія «Мистецтвознавство». – №17–18. – Івано-Франківськ: «Плай», 2009–2010. – С. 3–15.
6. Дутчак В. Капела бандуристів ім. Т. Шевченка – провідна мистецька одиниця українського зарубіжжя (До ювілею творчої діяльності) / В.Дутчак // Музична

- україністика: сучасний вимір: Збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко. – Київ–Івано-Франківськ: Видавець І. Третяк, 2008. – В.2 – С.319–329.
7. Дутчак В. Семен Ластович-Чулівський – теоретик і практик удосконалення бандури в українському зарубіжжі (до 100-річчя від дня народження митця) / В.Дутчак // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 15. – Рівне: РДГУ, 2009. – Т.1. – С. 210–219.
 8. Ємець В. Кобза (Кілька слів про українського народнього струмента та його походження) / В. Ємець // Українське слово. – Ч. 76. – Берлін, 1921. Ємець В. Кобзарі старих часів // Українське слово. – Ч. 102, 103. – Берлін, 1921.
 9. Ємець В. Кобза і кобзарі / В.Ємець. – Берлін : Українське слово, 1923. – 111 с.
 10. Карась Г. Діяльність освітніх інституцій кобзарського мистецтва в діаспорі: джерелознавчий аспект / Г.Карась // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Серія Мистецтвознавство. – № 15-16. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 54–61.
 11. Коваль Ф. Платівки баритона Богдана Шарка / Ф. Коваль // Шлях перемоги. – 1973. – 4 листопада.
 12. Ластович С. Листи про бандуру: найновіші технічні відомості, вказівки і поради про конструкцію і будову бандури / С.Ластович, упор. М. Дяковський. – Нью-Йорк: машинопис, 1956. – 23 с.
 13. Ластович-Чулівський С. Збірник українських народних пісень і мелодій для бандури: репертуар пісень і мелодій для голосу і бандури з поленшним способом самонавчання / Семен Ластович-Чулівський. – В.1. – Нью-Йорк: машинопис, 1959. – 58 с.
 14. Ластович-Чулівський С. Кобза-Бандура / С.Ластович-Чулівський – Мюнхен: машинопис, 1964–1966. – 1–2 т. – 653 с.
 15. Маркусь В. Криза української діаспори? / В. Маркусь // Всесвіт. – 1998. – № 3. – С. 164.
 16. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні. Роки 1945–1951 / В. Маруняк. – Т. 1. – Мюнхен, 1985. – 429 с.
 17. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні.Роки 1952 – 1975 / В. Маруняк. – Т.2. – Київ, 1998. – 386 с.
 18. На громадській ниві: З діяльності Центрального представництва української еміграції в Німеччині (1968–1987) / [упор. Б. Шарко]. – Мюнхен, 1988. – 188 с.
 19. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі / Г. Нудьга. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1998. – Кн. 2. – 510 с.
 20. Олтаржевська Л. На Заході це такий модерн... / Л. Олтаржевська // Електронний ресурс: <http://www.prosvita.poltava.ua>.
 21. Пасемко І. Українство: світові обшири / І. Пасемко. – Харків, 2006. – 604 с.
 22. Регенсбург. Статті-спогади-документи. До історії української еміграції в Німеччині після другої світової війни.1945–1949. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1985. – 684 с.
 23. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. / У. Самчук. – Детройт, США, 1976. – 466с.
 24. Трощинський В. Українці в світі / В. Трощинський, А. Шевченко // Україна крізь віки. – Т.15. – К., 2001. – 142 с.
 25. Трощинський В. П. Міжвоєнна українська еміграція в Європі як соціально-політичне явище / Володимир Трощинський. – Київ: Інтел,1994. – 260 с.
 26. Трощинський В. Українці в Німеччині / В. Трощинський, А. Шевченко // Діалог. – 2000. – №1.
 27. Штеллин Я. Известия о музыке в России / Я. Штеллин // Музыкальное наследство. – В.1. – М., 1935.
 28. Штокалко З. Кобзарський підручник / З. Штокалко: [заг. редакція А. Горняткевича]. – Едмонтон–Київ: Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. – 343 с.

УДК 78.071.2

Х. В. СКРИПКА

СВЯТКУВАННЯ 1000-РІЧЧЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ У ВЕЛИКОБРИТАНІЇ

У статті висвітлюються основні аспекти святкування 1000-літнього ювілею Хрещення Руси-України 1988 року українською діаспорою у Великій Британії.

Ключові слова: хорове мистецтво, церковна музика, тисячоліття хрещення Руси-України, українська діаспора, Великобританія.

К. В. СКРИПКА

ПРАЗДНОВАНИЕ 1000-ЛЕТИЯ КРЕЩЕНИЯ РУСИ-УКРАИНЫ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

В статье освещаются основные аспекты празднования 1000-летнего юбилея Крещения Руси-Украины 1988 года украинской диаспорой в Великобритании.

Ключевые слова: хоровое искусство, церковная музыка, тысячелетие крещения Руси-Украины, украинская диаспора Великобритании.

К. V. SKRYPKA

CELEBRATION OF 1000 ANNIVERSARY OF RUS-UKRAINE IN GREAT BRITAIN

The article covers the main aspects of the celebration of 1000 anniversary of Rus-Ukraine 1988 Ukrainian diaspora in the U.K.

Key words: choral art, church music, Millennium Rus-Ukraine, the Ukrainian diaspora.

Християнство – одна з трьох (поряд із буддизмом та ісламом) провідних світових релігій. Християнство в Київській Русі було запроваджене княгинею Ольгою (бабусею князя Володимира), а офіційне хрещення народу відбулося в Києві 988 року за правління Володимира Великого. Вже більше тисячі років християнства віра, запроваджена в Русі-Україні, незважаючи на розгалуження на греко-католицьку, римо-католицьку та православну церкву, залишається потужним чинником духовної консолідації народу.

Значення релігії, і зокрема української церкви, за межами Батьківщини важко переоцінити. В цілому світі, хоч би куди закинула доля наших земляків, першим чинником у згуртуванні українців було Слово Боже, сказане рідною мовою. Саме священники українських церков підносили духовний рівень українця-емігранта, надихали його на вище і краще, на добро і віру у прийдешнє, на щирість і відданість рідному краю.

Незважаючи на складні історичні події, українці в еміграції продовжували сповідувати християнську віру. Не стала в цьому винятком і українська діаспора Великої Британії. На чужині українці об'єднувалися біля церкви, християнська віра їх скріплювала, давала силу, насагу у вирішенні життєвих питань. Так гуртувалися громади, будувалися церкви, українські клуби, створювалися організації і т. ін. Ще в 1922 році українська громада придбала домівку у Манчестері і організувала там «Український клуб» (організатором якого був Йосип Лесньовський та його брат Степан) [9, с. 85].

Діяльність української громади у Великобританії знайшла своє відображення у дослідженнях С. Наріжного [7], Ю. Покальчука [9; 10], Г. Щигельської [12]. Проте подія ювілейних святкувань у Великобританії хрещення Руси-України ще не ставала предметом окремого розгляду у культурно-мистецькому аспекті. Тому, метою пропонованої статті є культурно-мистецький аналіз святкувань тисячоліття хрещення Руси-України у Великобританії (1988р.).

Матеріалами статті слугувала українська періодики Великобританії (зокрема, часопис «Українська Думка»), архівні документи з особового фонду В. Луціва (м. Надвірна, Івано-Франківська обл.), видання громадських організацій українців Великобританії.

Релігійне життя українців у Великобританії ніколи не припинялось. Від перших поселенців, які прибули сюди 1893 року, українці звертались до Бога рідною мовою, спершу молячись у приватних домівках, де збирались гуртом, а згодом винаймаючи приміщення англійських церков. З певного часу вони вже постійно гуртувалися в Манчестері в католицькій церкві св. Чада, до парохії якої належали всі українці. Перша відправа українською мовою відбулася 16 квітня 1933р., яку провів о. Микола Боський з Бельгії. Приїжджали також священики з України та інших країн. Манчестерську українську колонію відвідали і відправляли літургії митрополит Андрій Шептицький у серпні 1921 року, єпископ Чернецький 1932 року, влітку 1935 року отець Йосиф Сліпий (пізніше кардинал греко-католицької церкви) [9, с. 85].

Пізніше у Великобританії було створено ряд громадсько-суспільних організацій, що щільно співпрацювали з релігійними установами, зокрема СУБ (Союз Українців Британії, 1945 р.), ОБВУ (Об'єднання бувших Вояків Українців, 1949 р.), «Пласт» та СУМ (Спілка Української Молоді, 1948 р.), КоДУС (Комітет допомоги Українським студентам, 1945 р.), ОУЖ (Організація Українських Жінок, 1948 р.), Українська бібліотека ім. Шевченка, 1948 р. та часопис «Українська Думка» (з 1947 р.). Від 1949 року під патронатом СУБу функціонують і мистецькі об'єднання. Церкви, школи, клуби – усе це українська громада придбала чи побудувала власним коштом.

У післявоєнний час релігійне життя стало значно активнішим. До Великобританії прибули військові капелани. Це, зокрема, отець С. Савчук (Українська Автокефальна Православна Церква), отець М. Горошко (Українська Греко-Католицька Церква), в 1946 році з Канади приїхав український василіанський чернець Й. Жан. Перші українські греко-католицькі священики осіли постійно з 1947 року під апостольською юрисдикцією єпископа Івана Бучка з Риму. Останній став ініціатором узгодження з британськими церковними властями становлення й організації структури української греко-католицької церкви у Британії. Отець Й. Жан згодом став головним вікарієм українських греко-католиків у Великобританії [9, с. 85].

Греко-католицькі релігійні центри поступово засновуються в Лондоні, Манчестері, Ноттінггамі, Рочдейлі, Брадфорді, Кембріджі, Едінбурзі. До Англії разом з українськими «діпiстами»-робітниками прибули й українські священики.. Церква розгорнула свою діяльність як церковну, так і видавничу й освітню: видання регулярного журналу-квартальника «Наша Церква» (з 1953 року), висвяту нових священиків у Малій Українській семінарії в Римі. Спочатку Греко-Католицькою Церквою керував Вестмістерський архієпископ В. Годфрі, а з 1961 року – єпископ А. Горняк, з 1986 – Михайло Кучмяк.

Починаючи з 1947 року, у Великобританії поселяється значна частина українців православної віри з Волині, Буковини та українців Східної України, що прибули з Німеччини та Австрії. Постало питання запровадження православної української церкви. Утворилась ініціативна група, яка у 1947 році зав'язала контакт з керівництвом Української Автокефальної Православної Церкви в Німеччині. 1947 року до Англії прибув єпископ Мстислав, була призначена церковна рада. Прибули з Німеччини з «діпiстських» таборів отці Л. Опока, А. Мирошніченко, О. Довгаль, С. Молчанівський, М. Галиця, І. Губаржевський. На першому з'їзді УАПЦ було встановлено адміністративний розподіл. Головою генерального церковного управління був митрат, прот. Ігор Губаржевський, після нього о. прот. Василь Ільчук, пізніше о. пр. Сергій Молчанівський. Єпископами УАПЦ Великобританії були митр. Полікарп, митр. Никанор, а після смерті останнього митр. Мстислав.

Православна церква мала менше число парафіян, але УАПЦ з 1981 року стає єпархією на чолі з єпископом Анатолієм Дублянським. З 1983 р. правлячим єпископом призначений Володимир Дідович, а після його смерті з 1991 року обов'язки єпископа УАПЦ виконує архієпископ Іоан з Бельгії. Всього у Великобританії на той час було 20 парафій. Власні церкви УАПЦ діють і сьогодні у Брадфорді, Дарбі, Кіхлеї, Ковентрі, Лідсі, Лестері, Лондоні, Манчестері, Ноттінггамі, Олдгамі, Пітрборо, Престоні, Редінгу, Рочдейлі та в Шотландії –

Едінбургу, Іпсвічі, Кіддермінстері, Свіндоні, Скотпорті. У Лондоні функціонує катедральний храм, будинок-канцелярія центрального Єпархіального управління, церковний зал, друкарня та помешкання настоятеля Лондонської парафії (біля храму споруджено великий хрест-пам'ятник жертвам голодомору в Україні 1932-1933 років). Значне місце у діяльності УАПЦ займає видавнича справа. Регулярно виходить журнал «Відомості», крім того, велика кількість требників, посібників. Від 1947 року відбулося 12 Соборів УАПЦ Великобританії, на яких обиралося Головне церковне управління. Священики молодого покоління приходили до своїх мирян в непрості часи, коли правдива історія нашого народу, історія боротьби за незалежність вимагають особливо точного і розважливого Божого Слова, свідомої проповіді, розуміння ситуації в Україні та за її межами.

Ідея світового відзначення тисячоліття хрещення Руси-України була піднята Блаженнішим Патріархом Йосифом Сліпим у спеціальному Посланні 1978 року, яке викликало глибоке зацікавлення в українських й іноземних церковних, а потім і світських колах української діаспори. Зокрема, позитивно відгукнувся на ідею святкування тисячоліття Хрещення Руси-України Папа Іван Павло II (у листі до кардинала Йосифа Сліпого 19 березня 1979 року). Таку ж позицію щодо відзначення тисячоліття зайняв Блаженніший Митрополит Української Автокефальної Православної Церкви Мстислав Скрипник. Спільну ідею УКЦ та УАПЦ підтримали солідарно Секретаріат і Президія Секретаріату Світового Конгресу Вільних Українців в Торонто (Канада), на форумі якого відзначення тисячоліття було узгоджено між представниками Українських Церков Канади і США [8, с. 11].

Тисячолітній ювілей християнства Руси-України торкнувся всіх українців діаспори. З великим натхненням готувались до цієї дати українці і Великої Британії. Так, над побудовою пам'ятника Володимирові Великому працювала спеціальна комісія: «Маємо вже проекти наших митців Григорія Крука та Леоніда Молодожанина. Очікуємо ще проект Черешньовського. Можливо, що будуть розглянені ще один або два проекти відомих скульпторів» [8, с. 7].

Від весни 1987 року проводилась підготовка мистецьких імпрез до тисячоліття хрещення Руси-України, що велась у двох площинах. Одне коло питань входило в план підготовки до цих подій на території Великобританії, а значно ширший обсяг проблем вирішувався на вселенській площині. Епіцентр святкування у Великобританії припав на травень 1988 року, передуючи липневим торжествам у Римі. Отже, Лондонські урочистості стали, немов би генеральною репетицією перед ювілейними святкуваннями в Римі. Для охоплення всіх заходів і їх координування було створено Крайовий громадський комітет 1000-ліття у Великобританії, який очолив Ярослав Гаврих, а організацію мистецьких заходів – Володимир Луців.

До цього дійства приклалися майже усі хоріві колективи, ансамблі, солісти, відомі на території Великобританії, що вплелися в один зведений колектив під назвою «Хор Тисячоліття». Основу цього велетенського колективу склали: хор «Гомін» з Манчестера (дир. Ярослав Бабуняк), два хори з Манчестера – «Русалка Дністрова» (дир. Павло Гунька) та «Трембіта» (дир. Ярослав Бабуняк та Павло Гунька), два хори з Ноттінгаму – «Боян» та «Заграва» (Мирон Бучок), два хори з Ковентрі – «Верховина» (дир. Степан Гунька) та «Волошки» (дир. Анна Багира), хор з Брадфорда «Діброва» (дир. Степан Замулинський та Ярослав Шутка) і хор з Лідсу «Ластівка» (дир. Петро Ревчук). До святкування були також запрошені український хор «Думка» з Нью-Йорку (дир. Семен Комірний), Візантійський хор з Утрехту, Голландія (дир. Мирослав Антонович) та «Веснівка» з Торонто, Канада (дир. Галина Квітка-Кондрацька) [4, с. 150]. Прикрасою урочистостей стали танцювальні хороводи під керівництвом заслужених керівників і хореографів танцювального ансамблю «Орлик» Марії Бабич та Дмитра Парадюка. Ці колективи впродовж чотирнадцяти місяців роводили спільні репетиції в Манчестері, долаючи чималі віддалі. Двохсотголосний хор тисячоліття під керівництвом Ярослава Бабуняка, фахового знавця хорового мистецтва, не тільки успішно виступив на ювілейному міжнародному концерті в Лондоні 29 травня 1988 року, але й гідно репрезентував усю українську громаду Великобританії на липневих торжествах у Римі.

Програма торжества була продумана так, щоб проілюструвати літургічні співи та традиції древніх часів українського християнства хронологічно, аж до сучасних часів. Метою концертних виступів стала необхідність довести значний внесок українського народу у скарбницю загальнохристиянських вартостей та мистецтва. Крім зразків класичної хорової музики композиторів Миколи Дилецького, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Веделя, Михайла Вербицького, звучали стихирі XVII століття. Із зразків сучасної музики було виконано Псалом «Воздайте хвалу Господеві» Андрія Гнатишина (який більше півстоліття працював як композитор і диригент у Відні). Цей твір за стилем написаний композитором згідно з традиціями церковної музики в Україні і присвячений 1000-річчю хрещення Руси-України, композиція виконувалася зведеними хорами (біля 400 виконавців). Самого А. Гнатишина було також запрошено на святкування Крайовим Комітетом Тисячоліття) [6].

Вести програму організатори запросили визначну особистість європейського музичного бомонту – п. Річарда Бейкера, автора власної музичної програми на радіо BBC, який виступав коментатором на найбільших музичних та громадських імпрезах не тільки у Великій Британії, але й за кордоном.

Отже, неділя 29 травня 1988 року стала днем великої маніфестації української духовності, що відбувалась у Лондоні, – відзначення тисячоліття хрещення Руси-України. Це було вже друге таке величаве святкове відзначення історичного ювілею в Західній Європі в рамках координованого плану Європейського ювілейного комітету. Перше свято відбулось у Брюсселі (Бельгія). Тривалу, наполегливу підготовку великого святкування в Лондоні проводив Крайовий громадський комітет тисячоліття, в рамках якого охоплено здійснення найважливіших завдань: спорудження пам'ятника рівноапостольному князеві Володимирові Великому в Лондоні, видання друком книги про українську культуру пам'яті тисячоріччя християнства в Україні та влаштування величавого концерту української церковної музики в Роял Альберт Гол у Лондоні¹.

У рамках торжеств 29 травня були відправлені Архиерейські Служби Божі за участю Первоієрархів українських церков Блаженнішого митрополита Мстислава в катедральному соборі УАПЦ (9 год ранку) та Блаженнішого патріарха Мирослава Любачівського в катедральному соборі УКЦ на Дюк Стріт. На цих відправах служили і Преосв. Владики, отці Британії, а також Західної Європи та Канади. Після проповіді патріарх наголосив на значенні нашого великого та історичного ювілею – тисячоліття християнства в Україні.

Наступне дійство відбувалося на розі вулиці Голланд Парк, де тривали приготування до відкриття та освячення пам'ятника рівноапостольному князеві Володимирові Великому. Численне українство прибуло з різних місцевостей Великої Британії, представляючи організації СУБ (Союз Українців Британії), СУМ (Спілка Української Молоді), Пласту, ОУЖ з хоругвами. Дівчата і жінки були у вишиваних блузках. Численно представили своє членство ОБВУ в одностроях. Перед відкриттям з будинку Філії УКУ вийшли почесні гості, серед яких було багато представників із Західної Європи, Канади, США, Австралії. Слід виокремити президента СКВУ Петра Саварина, президента АБН Славу Стецько, ректора Українського Вільного Університету Теодора Цюцюру, Голову ПУН Миколу Плав'юка, голову європейського ювілейного Комітету Юрія Ковальчука та багато інших почесних гостей, між ними англійців і чужинців, а також голів і представників українських громадських установ, організацій і товариств у Великій Британії. За почесними гостями вийшло духовенство Української Автокефальної Православної Церкви й Помісної Української Католицької Церкви, Преосв. Владика Михаїл Гринчишин і обидва Первоієрархи – Блаженніший Мстислав і Блаженніший Мирослав Любачівський. Після молебня вступне (двомовне) слово мав голова Крайового громадського комітету 1000-ліття інженер Ярослав Р. Гаврих, після чого посадник Кезінгтону і Челсі відкрив пам'ятник під могутній спів «Боже Великий, Єдиний». Обидва Первоієрархи посвятили пам'ятник – імпазантну статую князя Володимира у бронзі з хрестом у руці, який

¹«Роял Альберт Гол» – величезний концертний зал, побудований у 1871 році у Лондоні на пошану чоловікові-консортів британської королеви Вікторії князю Альбертові. На той час це був найбільший концертний зал у Європі на 6000 місць [2].

споглядав своїм володарським зором на пранащадків-русичів його доби, з якими він вершив великий історичний чин – християнізацію Руси-України й уведення її в сім'ю європейських християнських народів. Урочистий молебень служило все духовенство. Після молебня звучала промова посадника Кензінгтону і Челсі, а після президента СКВУ Петра Северина та інженера Василя Олесківка – голови комісії побудови пам'ятника. Після церемонії посвячення, покладання квітів був виконаний національний гімн «Ще не вмерла Україна».

У своїй промові Голова СКВУ Петро Саварин зазначив: «Сьогодні – День Української Єдності під гаслом «З хрестом, тризубом крізь Тисячоліття!.. Оновілось у Христі, у нашій прадідівській Володимировій вірі, в нашій національній і церковній спадщині... Від імені СКВУ висловлюю признання митцеві-скульпторові Л. Молодожанинові за такий величавий пам'ятник, всім організаторам, всім жертводавцям і всім учасникам цього величавого свята» [11].

Святковий концерт розпочався (того самого дня) у Роял Альберт Голі. Зал був переповнений. Крім українців, були гості – представники інших країн. Святкову концертну програму розпочав об'єднаний могутній хор виконанням британського та українського національних гімнів. Він налічував біля 450 хористів. Вітальне слово висловив голова Крайового Громадського Комітету Тисячоліття Ярослав Р. Гаврих. Керівник програми Річард Бейкер, британський радіомовник, у виступі коротко поінформував про українського композитора XVII століття Миколу Дилецького, що його творами «Хваліте Господа з небес» та «Ектенією п'ятиголосовою Керіе елейсон» під заспів Павла Гуньки цей могутній хор розпочав концертну програму (диригував Ярослав Бабуняк). Наступні номери «З нами Бог» і «Божественний грім» (твори XVII століття) диригував Мирослав Антонович. Звучали твори Максима Березовського й Артема Веделя «Святий Боже» та «Покаяніє» (диригував Павло Гунька). Могучньо прозвучав твір Дмитра Бортнянського «Слава во вишніх Богу» (диригував Семен Комірний). Останнім твором був виконаний «Під Твою милість», музика Дмитра Бортнянського в обробці Андрія Гнатишина. Про кожного композитора та його творчість ведучий концертну програму давав коротку інформацію.

Другий відділ концерту у виконанні об'єднаних хорів складала твори: «Слава Отцю» Михайла Вербицького, «Хваліть Ім'я Господнє» Кирила Стеценка (дир. Семен Комірний), «О Тебi радується» в обр. Мирослава Антоновича під диригуванням самого автора. Цей відділ концерту включив Великодню програму, де звучали «Христос Воскрес» (дзвонарське), «Христос Воскрес» Пилипа Козицького, а також «Гагілки», «Веснянки» у виконанні репрезентативного танцювального ансамблю «Орлик» з Манчестера (в національних костюмах) під керуванням Марії Бабич та Дмитра Парадюка. На завершення прозвучали «Псалом Воздайте славу Господеві» (дир. Мирослав Бучок) та «Боже Великий, Єдиний» [11].

Це грандіозне святкування закінчилось щирими оплесками, оваціями. Ведучий диктор Британського радіо Річард Бейкер подякував організаторам та виконавцям свята тисячоліття, а особливу подяку висловив координаторові Володимирі Луціву за його копітку і відповідальну працю.

Особливі листи, подяки, грамоти з нагоди святкування 1000-ліття було вручено Володимирі Луціву від Крайового громадського комітету 1000-ліття, від Кардинала Любачівського [4, с. 152–155].

В подальшому ювілейний хор 1000-ліття Великобританії взяв участь у святкуванні тисячоліття в Римі 8-12 липня 1988 року.

Таким чином, у відзначенні тисячоліття хрещення Руси-України українці Великобританії відіграли важливу місію. Передусім мали місце церковно-релігійні торжества. Церковні установи разом з науковими інституціями та відповідними комітетами провели численні мистецько-історичні заходи. Разом з тим існувала особлива вимога виконати відповідні для умов країни завдання, які мали і загальнонаціональне значення для України, і повинні були стати внеском у консолідацію зусиль української спільноти, слугувати належним виявом спільного почування всіх українських жителів Великобританії.

Святкування духовного ювілею українців у діаспорі, зокрема у Великобританії, пізніше у Римі, стало потужним стимулом націєтворчих процесів і в материковій Україні, що стало подальшим чинником становлення Незалежної України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альманах 50-річчя ОБВУ (1949–1999). Культурно-освітня діяльність. – Лондон, 2003. – 160 с.
2. З Українського життя у В.Британії. Величне українське свято в Лондоні 1000-річчя хрещення Руси-України // Українська Думка. – 1988. – травень.
3. Луців В. Архівні документи особового фонду В. Луціва (м. Надвірна, Івано-Франківська обл.)
4. Луців В. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи / В. Луців. – Львів: Дивосвіт. – 1999. – 608 с.
5. Луців В. Величавий показ української церковної музики / В. Луців // Українська Думка. – 1988. – 11 лютого.
6. Луців В. Український Ювілейний Хор 1000-ліття у Великій Британії. / В. Луців // Українська Думка. – 1988. – 11 лютого.
7. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 / С. Наріжний // – К: Вид. О. Теліги, 1999. – 272 с.
8. Пам'ятна Книга відзначення 1000-ліття Хрещення України. Крайовий комітет тисячоліття. [гол. редактор Святомир М. Фостун] // Лондон. – 2001. – 176 с.
9. Покальчук Ю. Перші організації українців Великобританії / Ю. Покальчук / Всесвіт. – 1996. – № 2. – С. 120–187.
10. Покальчук Ю. Українці у Великій Британії / Ю. Покальчук. – Львів: Кальварія, 1999. – 140 с.
11. Саварин П. Вітальне слово голови СКВУ / П. Саварин // Українська Думка. – 1988. – травень.
12. Щигельська Г. Союз українців у Великій Британії: етапи становлення, організація та діяльність (1945-1949 рр.). Автореферат канд... іст. наук за спеціальністю 07. 00. 02 «Всесвітня історія» / Г. Щигельська. – Чернівці, 2006. – 19с.

УДК 37:785.1

М. С. ФИЛИПЧУК

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СВІНГУ У ТВОРАХ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ

У статті розглядаються важливі аспекти явища свінгу в джазовій музиці, викладено основні принципи та шляхи засвоєння свінгу у творах джазової музики.

Ключові слова: свінг, естрадний оркестр, джазологи, ритмічна пульсація, джамп, артикуляція, фразування.

М. С. ФИЛИПЧУК

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СВИНГА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

В статье рассматриваются важные аспекты явления свинга в джазовой музыке, изложены основные принципы и пути усвоения свинга в произведениях джазовой музыки.

Ключевые слова: свинг, эстрадный оркестр, джазологи, ритмическая пульсация, джамп, артикуляция, фразировка.

FEATURES THE USE OF «SWING» IN THE WORKS OF JAZZ MUSIC

The article covers important aspects of the swing condition in jazz music, the main principles, the ways of mastering swing by the jazz works.

Key words: *swing, pops orchestra, jazz expert, rhythmic pulsation, jump, articulation, phrasing.*

Естрадно-джазове виконавство – поліструктурне явище музичного мистецтва, яке увібрало в себе значну частину різноманітних жанрово-стилістичних рис кожного напрямку, принципів джазового музикування, специфічних особливостей музичної мови тощо. Незважаючи на велику кількість публікацій, наукових праць, присвячених проблемам естрадного та джазового виконавства, явище свінгу в джазовій музиці є однією з найменш вивчених.

Коли Л. Армстронга запитали: «Що таке свінг?», він відповів: «Якщо ви про це питаєте, то вам ніколи його не зрозуміти». Висловлюючись музичною термінологією, свінг – це не лише стиль джазу, це спосіб грати, щось таке, що можна почути і відчувати. Найкраще цю ідею висловив Арті Шоу: «Свінг – це дія (процес), а не ознака (якість)». Водночас свінг – не просто музична концепція, це певна соціокультурна категорія, яка зачаровувала і розважала Америку, а пізніше Європу.

Недаремно в 30-х роках ХХ ст. свінг настільки був популярний в Америці, що став музикою молодості, надії, танців, відпочинку. Свінг перебував всюди – від нью-йоркських нічних клубів до шкільних випускних. Чоловіки й жінки, молодь, люди похилого віку, чорні й білі – всі знаходили щось, що приваблювало їх у цій музиці. У 1938 р. на стадіоні в Чикаго був влаштований концерт за участю свінгових оркестрів Т. Дорсі та Е. Хайнса, на якому зібралося понад 100 тисяч людей. Газета «Chicago Daily Times» назвала цей концерт «найбільшою істеричною оргією переповнених емоцій, яка була коли-небудь в Америці» [6, с. 3]. Поціновувачі з нетерпінням чекали кожного нового номера журналів «Dowbeat» і «Metronome», щоби довідатись, яке місце займає їхній улюблений оркестр або який оркестр переманив до себе відомого соліста. На той час свінг був і прибутковим бізнесом: музиканти отримували велику платню, а доходи звукозаписуючих компаній збільшились у кілька разів.

Водночас природа свінгу складна і майже не досліджена. В існуючій ієрархії джазових цінностей свінг займає одне з провідних місць. Наявність або відсутність свінгу, його якість, інтенсивність, витонченість є важливими критеріями оцінки джазових творів.

Більшість музикознавців, науковців, які намагаються дослідити природу свінгу, трактують її по-різному. Одними з перших, хто досліджував природу свінгу, були музикознавці Йоост Ван Праг і Ян Славе. Ван Праг відзначав, що «свінг – це психічне напруження, яке створюється протяжністю ритма метром» [5, с. 196]. Ян Славе стверджував, що «сутність свінгу полягає у співвідношенні музичного твору з ритмом ... Головна властивість свінгу – створення ритмічних конфліктів між основним ритмом мелодії, цей конфлікт є музично-технічною основою джазу» [5, с. 200].

Дещо по-іншому підходить до розв'язання проблеми свінгу в джазовій музиці французький дослідник Андре Одер. Він на відміну від своїх попередників не шукав розв'язки свінгу лише в ритмічних особливостях джазу, але вперше заговорив про психофізичний аспект цієї проблеми. «Ми знаємо, що поняття «свінгувати», – підкреслює Одер, – включає в себе якусь дію, яка не зовсім глибоко визначає це поняття, оскільки не захоплює емоційну сферу людини, що сприймає ефект цієї дії» [6, с. 257]. Але Андре не бере на себе сміливість визначати поняття «свінг». Він лише «визначає умови, за яких виникає це явище».

Варто відзначити, що деякі музикознавці, джазові музиканти вбачали у свінговій музиці саме психічний стан, який не піддається розумовому поясненню. Недаремно польський джазолог М. Свенчицький зазначав, що свінг у широкому розумінні цього слова «неможливий у процесі розсудливої, правильної гри, а виникає лише під час спонтанної гри, яка спирається

на відчуття» [8, с. 5]. Коли відомого в минулому джазового музиканта Б.Картера запитали, що таке свінг, він відповів: «Для мене свінг – це відчуття, яке завжди присутнє в моїй грі».

Отже, явище свінгу в джазовій музиці ще недостатньо досліджене і трактується з діаметральнопротилежних боків. Визначаючи в загальному поняття свінг, його сутнісну характеристику, змістовне наповнення, музикознавці, науковці, джазологи обходили стороною значення виховання свінгу (внутрішніх переживань) в руслі колективної гри у процесі вивчення джазових творів.

Безсумнівно, опанування свінгом – процес складний, і не завжди всім музикантам вдається ним оволодіти. Спираючись на досвід роботи з естрадними колективами й аналізуючи досвід провідних творчих колективів, висвітливо особливості використання свінгу в джазових творах.

1. Розвиток навичок ритмічної інтерпретації восьми нот восьмими тріолями (пунктирним ритмом).
2. Спосіб відтворення акцентів.
3. Артикуляція.
4. Синкопування.

Важливим фактором у виконанні джазових творів є розходження між фіксованим у нотному записі, ритмічними малюнками і реальним звучанням, тобто традиційнє трактування нотного тексту. Одним з таких ритмічних малюнків, які відіграють важливу роль у свінгуванні, є інтерпретація восьми нот восьмими тріолями (пунктирним ритмом). Історична основа цього принципу базується на джерелах класичного імпровізаційного джазу, де, мабуть, найхарактернішою ознакою виконавства є вільна спонтанна інтерпретація інтонаційної й ритмічної побудови мелодійного характеру.

Зазвичай в естрадних та джазових творах не завжди можна зустріти замість написання восьми нот тріольну або пунктирну ритміку. Більшість композиторів, аранжувальників, які пишуть або аранжують джазові твори, розраховують на власну інтуїцію, досвід того, хто буде їх виконувати.

Судячи з практики, виконавці не завжди дотримуються правильної інтерпретації восьми нот тріольним або пунктирним ритмом. Передусім це пов'язано з тим, що музиканти розуміють її з позиції класичного нотування. Якщо в класичній музиці восьмі ноти розподіляються точно по долях до тактового розміру, то в джазових творах цього правила не дотримуються. Зрозуміло, що точних правил нотування восьми нот немає, оскільки багато естрадних колективів, окремих виконавців трактують їх по-різному. В стилі таких колективів, як, наприклад, оркестр С. Кентона, свінгування не сприймається буквально як тріольний поділ кожної долі, як гра у темпі *double time*.

Для того, щоб виконавці навчилися правильно освінговувати восьмі ноти тріольним або пунктирним ритмом у процесі вивчення джазових творів, необхідно:

– по-перше, щоб музиканти зрозуміли, що в основі тріольної чи пунктирної ритміки має бути тенденція до постійних мікровідхилень ритміки (випередження або запізнення) в мелодизованій чи імпровізаційній лінії твору. Незначні мікровідхилення створюють відчуття вільного «розгойдування» та вільного трактування нотного тексту, а це і є основою свінгу;

– по-друге, щоб виконавці ритм-групи чітко дотримувались організації ритму, яка, на відміну від мелодичної групи, є носієм стійкої, опорної ритмічної пульсації твору. У музичній практиці цю групу ще по-іншому називають «граунд-біт» (основний удар, пульс):

- бас-гітара або контрабас повинні зліто виконувати фрази з легким акцентом на другу та четверту долі;
- удари по тарілці або хай-хету мають збігатися з рухом бас-гітари (контрабаса) на сильні долі; підкреслення акцентів у малого барабана зміщуються на слабкі долі;
- рух рівними четвертними – у ритм-гітари;
- фортепіанний виклад фактури переважно збігається з викладом ритм-гітари.

У результаті чергування «конфліктності» свінгового і граунд-бітритмів створюється визначена імпульсивність або ж пружність, що підсилюється акцентуванням у штрихах, відповідною атакою звукоутворення, динамічними характеристиками. Щоб стилістично

правильно «освінговувати» різні твори джазової музики, виконавці передусім повинні зрозуміти і відчувати не тільки ритмічну, але й психічну сторону свінгу.

Характерною ознакою свінгу є відтворення акцентів, які застосовуються всередині фраз, оркестрових рифах, туті. У музичній практиці фактично немає єдиного розуміння щодо акцентування знаків у нотах і часто трапляється, що в партитурах вони відсутні взагалі або ж введені лише частково. Отже, проаналізувавши досвід роботи відомих естрадних та джазових колективів, можна вивести деякі правила:

- усі ноти, які позначені акцентами, виконувати коротко. За винятком таких обставин: tenuto, що поєднане з яким-небудь акцентом; наявність ліги над фразою; акцент на четвертній ноті з крапкою та над нотою великої тривалості;
- якщо фраза позначена акцентом marcato (^), то її слід виконувати коротше її дійсної тривалості і ще більше скорочувати, коли акцент має позначку (^);
- акцент > підкреслює звучання із витриманням повної тривалості нот;
- якщо фраза закінчується восьмою нотою, остання акцентується і виконується окремо;
- коли найвища нота фрази акцентована, то пасаж, що веде до неї, виконується на crescendo;
- декілька восьмих нот однієї висоти необхідно грати з незначним crescendo. У даному випадку акцент стоїть на першій і останній нотах:



- якщо послідовність восьмих нот починається на другій або четвертій долі такту, потрібно дотримуватись такого акцентування:



виконується



- важливо використовувати акценти оф-біту (зсування акцентів з сильної долі на слабку):



Наведені приклади познайомлять музикантів естрадних колективів з особливостями відтворення акцентів у джазових творах і нададуть змогу глибше зрозуміти їхній свінговий розподіл усередині музичних фраз.

Невід'ємною частиною свінгу є артикуляція, що як елемент художнього виконання засвоюється на музичному матеріалі, який є і ритмічним малюнком, і мелодичною лінією твору. Змінюючи у процесі гри смислові точки та характер виконання, музиканти мають можливість наочно пізнати його сутність та роль у відтворенні фрази:

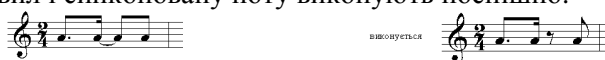


У джазових творах лігу розуміють лише як знак для фразування, який вказує на те, що окремі звуки фрази не треба грати відокремлено. Але це не означає, що всі ноти потрібно поєднувати класичним способом. Так само як і не слід окремі звуки видобувати язиком, коли у фразі відсутня ліга. Пасажі восьмих нот треба артикулювати так, щоб виразніший чи довший звук виконувати на легато, а наступний – так званім половинним язиком, або ж частково «проковтнути». Цей невеличкий акцентуючий ефект важливо було б ввести незначним поштовхом повітря на звуках, які потрібно виділити. Тверде видобування в джазових творах зазвичай зустрічається не часто. Як свідчить практика, більшість естрадної та джазової музики виконується м'якою атакою на легато із вживанням складу «да» на відміну від твердого «та». Наведений спосіб артикулювання окремих звуків стосується виконавців, які грають на духових інструментах.

Поряд із ритмічною інтерпретацією, акцентуванням, артикуляцією важливим ритмічним елементом свінгу є синкопування. Зазвичай у джазових творах синкопа виконується по-особливому – з прискоренням, зменшенням тривалості або заповільненням, збільшенням тривалості однієї ноти за рахунок іншої:



Часто музиканти, намагаючись досягнути правильної інтерпретації при свінгуванні, не дотримуються правил і синкоповану ноту виконують поспішно:



Якщо синкопа переходить через тактову риску, її треба виконувати коротко:



У цьому випадку, виконуючи переднаголошений удар, важливо дотримуватися правильного свінгування. У творах, що виконуються в повільному темпі, цей акцент має тенденцію до запізнення. У швидких темпах (з виразним драйвом) акцент зсувається трохи вперед. Проте освінговування такого прийому в жодному разі не повинно порушувати злагодженість колективу:



Ще одна важлива умова оволодіння свінгом – це привчити музикантів самостійно слухати кращі зразки джазових творів, перейматися атмосферою природи цієї музики і потім вже намагатися реалізувати її в процесі репетиційної роботи.

Таким чином, оволодіння свінгом – процес складний і тривалий, який потребує особливого підходу та аналізу. У статті автор намагався окреслити основні шляхи розв'язання цієї проблеми в роботі з естрадними колективами у процесі вивчення джазових творів. Безсумнівно, що ця проблема не вичерпана і залишаються поза увагою чимало важливих питань, на які потрібно звернути увагу. Це передусім глибоке вивчення природи свінгу як феномена джазової музики та розкриття його характерних особливостей як стилю джазової музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горват І. – Основи джазової інтерпретації / І. Горват, І. Вассербергер; [пер. із словац. П. Лірниченка]. – К.: Музична Україна, 1980. – 119 с.
2. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории и методики: учеб. пособие для театральных институтов и вузов искусств / С. С. Клитин. – Л.: Искусство, 1988. – 190 с.
3. Кузнецов В. Г. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительском эстрадном оркестре и ансамбле: учебник для вузов искусств и культуры / В. Г. Кузнецов. – М.: Радуга, 2000. – 236 с.
4. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сборник статей; [сост. А. Медведев, О. Медведева. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 143-146.
5. Apel W. The Harvard brief dictionary of music / W. Apel, R. Daniel. – Washington.: Sdu Press, 1962. – 257 p.
6. Chicago Daily Times. – New York, 1938. – No 5. – P. 33-34.
7. Hodeir A. Jazz: s evolution and essence, Groove Pr. / A. Hodeir. – London, 1958. – 196 p.
8. Swecicki M. Kompleksywna realizacja tytmu w Jazzie / M. Swecicki. – Poland, 1961. – 14 s.
9. Williams M. The Art Of Jazz / M. Williams. – New York, 1960. – 296 p.

О. С. СТЕБЕЛЬСЬКА

**КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Основний зміст статті складає хроніка концертного життя регіону в зазначений період. Виділено осередки функціонування музично-виконавської діяльності та її різноманітні форми: фестивалі, конкурси, творчі звіти, огляди. Наголошується на ролі аматорських та професійних музичних колективів у розвитку концертного життя Тернопільщини.

Ключові слова: аматорські, професійні музичні колективи, інструментальне та вокальне виконавство, фестивалі, конкурси, творчі звіти, огляди.

Е. С. СТЕБЕЛЬСКАЯ

**КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ТЕРНОПОЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА**

Основу содержания статьи составляет хроника концертной жизни Тернопольского региона данного периода. Определены центры функционирования музыкально-исполнительской деятельности, ее различные формы: фестивали, конкурсы, творческие отчеты, смотры. Акцентируется внимание на роли самодеятельных и профессиональных музыкальных коллективов в развитии концертной жизни Тернопольской области.

Ключевые слова: самодеятельные и профессиональные музыкальные коллективы, инструментальное и вокальное исполнительство, фестивали, конкурсы, творческие отчеты, смотры.

E. S. STEBELSKAJA

**THE CONCERT LIFE OF TERNOPIIL REGION OF THE SECOND PART OF XX –
BEGINNING XXI CENTURY**

The main contest of the article is the chronicle of concert life of the region in mentioned above period. Some centers of concert activity functioning were defined. And also its various forms: festivals, competitions, creative reports, surveys. It is emphasized on the role of amateur and professional music collective in concert life of Ternopil region development.

Key words: amateur, professional music collectives, instrumental, vocal performance, festivals, competitions, creative reports, surveys.

Концертне життя є важливим якісним показником стану розвитку музичної культури регіону, віддзеркаленням її мистецьких запитів, творчого потенціалу і спроможності своєчасно реагувати на соціокультурні запити суспільства. Динаміка і широкий спектр видів концертної діяльності обумовлює високий статус регіону в межах культуротворчого прогресу.

Інтерес до відродження музичного життя регіонів зростає наприкінці ХХ століття, у період існування України як незалежної держави. Музичне життя регіонів Західної України є предметом зацікавлення мистецтвознавців, культурологів, етнографів, таких, як М. Загайкевич [7], Л. Кияновська [14], М. Черепанин [18], П. Шиманський [21], Н. Костюк [11], Р. Дудик [6], Т. Росул [17], І. Бермес [2].

Про концертне життя Тернопільщини побіжно, в контексті дослідження окремих процесів музичної культури регіону знаходимо в монографіях, наукових публікаціях, статтях регіональної та місцевої преси, буклетах, брошурах, а також в архівних матеріалах

Тернопільського обласного методичного центру народної творчості, фондах краєзнавчого музею. Так, питання розвитку аматорського музичного мистецтва Тернопільщини XIX–XX століття знайшли висвітлення у наукових публікаціях Ярослава Лемішки [15], Ірини Шуль-Бевської [20], Марії Іздепської-Новицької [8]. Про діяльність аматорських і професійних колективів та їх роль у концертному житті Тернопільщини на сучасному етапі дізнаємося із вступної статті Олега Смоляка до бібліографічного покажчика «Музична Тернопільщина» [13], а спогади про аматорів і професійних митців, які сприяли становленню та розвитку концертного життя Тернопільщини (періоду після Другої світової війни до наших днів) висвітлює життєпис Юліана Кройтора «Понад півстоліття у культурі Тернопілля» [12].

Однак немає дослідження, яке б цілісно висвітлювало головні аспекти музичних процесів концертного життя Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття у контексті їх значення для національного культурного розвитку.

Саме відсутність такого дослідження визначила мету статті – висвітлити хронологію концертного життя регіону, охарактеризувати специфіку діяльності провідних аматорських музичних колективів, проаналізувати організаційні форми функціонування концертної діяльності на Тернопільщині.

Починаючи з другої половини XX століття, концертне життя на Тернопільщині було звичайним явищем повсякденного життя. У повоєнний період концертне життя регіону починає оживати після історичних процесів, які сповільнили соціокультурний розвиток, і концертного життя зокрема. Приєднання західноукраїнських земель до Союзу РСР, Друга світова війна та період диктату комуністичної ідеології були причиною сповільнення концертного життя на Тернопільщині.

Так, обласні та районні відділи культури контролювали художній репертуар колективів, основою якого мали бути твори про Комуністичну партію та В. Леніна, сільські клуби та будинки культури мали включати в свою роботу пропаганду комуністично-більшовицьких ідей. Відповідати офіційним ідеологічним поняттям повинні були вокально-хорові жанри, масова пісня. З приходом більшовицького режиму вилучається церковна музика, а написання такого роду творів стає небажаним. З творчого доробку тернопільських колективів зникають твори місцевих композиторів Г. Топольницького, І. Левицького, В. Безкоровайного, Л. Лепкого, Й. Вітошинського [14, с. 26]. В таких умовах, поступово, з настанням Другої світової війни аматорські колективи потроху зникають з концертного життя Тернопільщини.

Проте, починаючи з 50-х років XX століття, у повоєнне десятиріччя концертне життя на Тернопільщині починає активно оживати. Незважаючи на жорсткий ідеологічний контроль зі сторони КПРС, у цей період відроджуються мистецькі процеси, в рамках художньої самодіяльності створюється велика кількість інструментальних та вокально-хорових колективів. Саме вони відроджують національні традиції краю – українську народну пісню, місцевий інструментальний фольклор. В регіоні колективи до мистецької діяльності залучаються через активне проведення творчих олімпіад (потім оглядів), фестивалів, конкурсів, місцевих районних свят.

Відродження українського народного мистецтва на Тернопільщині у другій половині XX століття пов'язане з концертною діяльністю фольклорного ансамблю цимбалістів, ансамблю сопілкарів, Мельниця-Подільського оркестру народних інструментів, Струсівської заслуженої самодіяльної капели бандуристів, Добровлянського народного хору. Ось що читаємо з місцевої преси того часу про фольклорний ансамбль цимбалістів: «На олімпіаді виступало багато обдарованих юнаків і дівчат, чимало згуртованих дружніх колективів. Досить згадати виступ цікавого за змістом і національним колоритом Мельниця-Подільського фольклорного ансамблю цимбалістів, сила і успіх якого в глибокій народності. Національне музично-пісенне мистецтво, невичерпна глибина, мелодійність і безпосередність завжди хвилювали й хвилюватимуть людські серця. У програмі ансамблю – цікавий, багатобарвний фольклорний матеріал, який найбільш повно і глибоко розкриває душу народу, його пісні і безсмертні мелодії. Репертуар фольклорного ансамблю складався з українських народних пісень – «Ой вербо, вербо, «Ой, дівчино, шумить гай», російських народних – «Меж крутих

бережков», М. Глінки – «Ходит ветер у ворот», «Колгоспна полька» А. Новикова, старовинного «Козачка», народного танцю «Волох»» [1, с. 4].

Мельниця-Подільський оркестр народних інструментів під керівництвом заслуженого працівника культури УРСР Василя Зуляка – «одного із «фанатів», закоханого в народне мистецтво, який сам активно діяв і залучав до роботи кращі мистецькі сили краю», став першим великим оркестром, в якому сміливо використано український народний інструментарій. До складу оркестру увійшли усі старовинні інструменти українського народу, більшість з яких власноручно модернізував Василь Зуляк. А деякі, що зовсім зникли з ужитку, він відновив за описом старих народних музик. Бугай – це циліндр, з одного боку обтягнутий шкірою. У центрі закріплено жмут кінського волосся, який при ковзанні по ньому обома руками дає невизначеної висоти звук, схожий на ревіння бугая. Василь Зуляк сконструював на основі історичних джерел сімейство старовинних кобз, сурм і включив їх до складу оркестру. Цей самобутній колектив виконував такі твори, як сюїта з балету «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського, «Гагілку» С. Людкевича, «Марину» Б. Алексеєнка [17, с. 94-95]. Завдяки В. Зуляку при Мельниця-Подільському будинку культури було створено спеціальну майстерню з виготовлення сопілок, яка переросла у фабрику при Хоровому, а потім при Музичному товаристві УРСР. Мельниця-Подільська фабрика виготовляла чимало інструментів на замовлення Державного заслуженого академічного хору ім. Г. Верьовки, державної заслуженої капели бандуристів УРСР, а також, зокрема, на старовинний лад, за індивідуальними замовленнями для США та Канади.

Візитною карткою концертного життя Тернопільщини у повоєнний період була Струсівська заслужена самодіяльна капела бандуристів, «виконавська стратегія якої базувалася на націєтворчих засадах, а тактика була наріжним каменем у відродженні та збереженні автохтонної культури» [13, с. 31]. Репертуар Струсівської капели бандуристів складала концертні програми «Колядки та щедрівки», «Стрілецькі та повстанські пісні», «Церковна музика», а також твори українських композиторів С. Людкевича, Г. Хоткевича, М. Лисенка.

«У 1948 році в селі Добровлянах, що біля Заліщиків, був створений диригентом І. Романко хор, без виступів якого не обходився жоден культурно-мистецький захід як в районі, так і в області. Основу репертуару хору складала українські народні пісні, місцевий фольклор, твори місцевих композиторів-аматорів Я. Смеречанського, З. Кравчука, Т. Хмурича. Характерною особливістю Добровлянського народного хору, на відміну від інших аматорських колективів, було те, що він володів неповторною манерою співу, яка базувалася на давніх галицьких традиціях музикування. Добровлянський народний хор один із перших в області був удостоєний звання «самодіяльний народний», а його керівник першим отримав звання «заслуженого працівника культури УРСР»» [13, с. 30].

Повоєнний період концертного життя на Тернопільщині характеризується також створенням театрів народної творчості при міських та районних будинках культури. Так, у 1956 році при Мельниця-Подільському районному будинку культури під керівництвом Ю. Кройтора було здійснено постановку п'єси «Платон Кречет» О. Корнійчука, «Комсомольська лінія» Є. Кравченка. Крім того, у кожному колгоспі у районних центрах був свій духовий оркестр, а «курси з підготовки керівників духових оркестрів, навчання в яких проводили В. Щербатко, С. Долганов, В. Зуляк, були організовані при музичній школі у Мельниця-Подільській» [12, с. 28].

У повоєнний період творча активність аматорських колективів виявляється і в постійних місцевих оглядах, святах, проведенні в районах конкурсних змагань колективів художньої самодіяльності за право взяти участь в обласних та республіканських оглядах. Так, 11 лютого 1956 року в Києві, на республіканському огляді сільської самодіяльності область представляли хор села Добровляни Заліщицького району, ансамбль пісні і танцю Коропецького будинку культури, оркестр народних інструментів Золотопотіцької МТС.

З метою обміну досвідом, культурними традиціями колективи Тернопільщини побували за кордоном, а закордонні – на Тернопільщині. Так, на початку липня 1957 року делегація працівників культури з Білорусії прибула у Мельницю-Подільську, а делегація працівників культури Тернопільщини відвідала Чашнівський район; делегація з Пензи – область-побратим

Тернопілля відвідали область, а в Пензенській області впродовж місяця успішно гастролювала хорова капела Тернопільської обласної філармонії.

У 1959 році за значні мистецькі здобутки для самодіяльних колективів, згідно з постановою Міністерства культури УРСР, звання «народний» було присвоєно Заліщицькому та Чортківському театральним колективам районних будинків культури та оркестру українських народних інструментів Мельниця-Подільського районного будинку культури.

Незважаючи на рамки диктату радянської ідеології, контроль та обмеження, аматорські музичні колективи активно вели концертну діяльність в напрямі відродження українського національного мистецтва – в межах країни, області, районів. У виборі репертуару керівники колективів залишалися вірними національно-патріотичному духу – звучала українська народна пісня, вводився український народний інструментарій, відроджувався місцевий фольклор. Попри те, що існували матеріальні труднощі – не в кожному з населених пунктів у районах діяли клубні заклади, не вистачало музичних інструментів, театральних стільців, була потреба в підвищенні кваліфікації керівників гуртків – завдяки сподвижникам та «фанатам», відданим відродженню національних традицій (Ю. Кройтор – заслужений працівник культури України, керівник відділу культосвітньої роботи у Мельниці-Подільському райвиконкомі повосенної пори, В. Зуляк – заслужений працівник культури УРСР), у другій половині ХХ століття Тернопільщина в мистецькому житті була досить активною.

У період 70-х років українська музика на деякий час виходить з-під жорсткого диктату радянської ідеології та шукає новий шлях поєднання національних традицій. З одного боку, зовнішня установка на «ідейну» заангажованість, численні конкурси до партійних дат змушують віддавати данину суспільним потребам, з іншого – обмежена, та все ж можливість пізнавати власну спадщину, пропагувати її у гастрольній діяльності, знайомитись зі зразками зарубіжної музики [14, с. 27]. У цей період на Тернопільщині досить активно відбувається гастрольна діяльність аматорських колективів за кордоном. Про таланти області писала республіканська і всесоюзна періодика, їм було відведено місце на сторінках літературно-мистецьких видань. Так, традиційним заходом в області стає проведення марш-парадів духових оркестрів, досвід яких поширився і в Україні. Цей період був насичений виїздами колективів на фестивалі самодіяльного мистецтва у Вільнюс, Мінськ, Брест, Таллін. Саме у Вільнюсі тернополяни запозичили досвід щодо побудови першого великого Співочого поля в Україні. Чоловічу хорову капелу Збараського РБК вітали у Бресті. Великий успіх очікував теребовлянців у Мінську на Всесоюзному конкурсі молодих масовиків, під час якого золотими медалями були нагороджені О. Бачинський та Г. Утяшева. Заліщицька самодіяльна народна чоловіча капела виборола бронзову медаль у Талліні на Всесоюзному конкурсі академічних хорів [13, с. 28]. З концертами у Болгарії виступали Струсівська капела бандуристів «Кобзар», Почаївський жіночий вокальний ансамбль, Кременецький чоловічий вокальний квартет. До цієї поїздки поет В. Вихрущ і самодіяльний композитор П. Мамалига написали пісню «Тернопіль і Слівен – брати», а хормейстер Струсівської капели бандуристів М. Ляхович на слова В. Вихруща створив музику до пісні «Болгарка».

У 1971 році в області нараховувалося 28 колективів художньої самодіяльності, які мали звання «народного». Лауреатами всесоюзних, республіканських, обласних та всеукраїнських оглядів, конкурсів хорових колективів були чоловіча хорова капела «Кооператор», хорова капела «Гомін» Збараського будинку культури, хорова капела Бережанського будинку культури, самодіяльна народна хорова капела «Будівельник» з міста Тернополя, ансамблі пісні і танцю «Ватра», «Дністер» Заліщицького будинку культури.

Значну концертну діяльність на Тернопільщині у період 70-80-х років проводила обласна філармонія. Зокрема, колектив філармонії зосередив свою діяльність на створенні концертних програм, присвячених героїчному минулому радянського народу, в якому брали участь усі ведучі творчі колективи філармонії. Насамперед – абонемент концертів перед з'їздами, присвячений багатонаціональній радянській музиці, музично-літературні композиції «З піснею в життя», «Пісні різних років», «Співає оновлений край», «Популярна вокальна та інструментальна музика українських радянських композиторів». Так, по абонементській системі у 1975 році було проведено 700 концертів, у 1980 – 1700 концертів. Крім того,

колективи філармонії проводили виїзні концерти на селі – концерти на фермах, ремонтно-тракторних майстернях, клубах сільської місцевості (в зимовий час), на польових станах, в тракторних бригадах для буряководів (літом).

Починаючи з середини 80-х років ХХ століття, у краї спостерігається поживлення національної свідомості. Горбачовська «перебудова», що розпочалася в Радянському Союзі з 1985 року, сприяла лібералізації політичного режиму, можливості відкриття заборонених тем. «Поширюється незвична для західного світогляду і напрочуд плідна та естетично повноцінна, на противагу до соціалістичного реалізму, художня тенденція, як «нова фольклорна хвиля, яка примірює традиційне і відверто новаторське художнє світобачення, об'єднує архаїчні фольклорні поспівки і обрядові мелодії» [14, с. 28]. З метою відродження української національної культури, інструментальної музики західного регіону України активно працюють професійні колективи Тернопільської обласної філармонії. До них належать вокально-інструментальні ансамблі «Дністер», «Збруч», ансамбль народної музики «Візерунок». Провідним колективом філармонії є молодіжний ансамбль танцю «Надзбручанка», репертуар якого базується на таких місцевих народних танцях, як «Копіруші», «Вихилиси», «Чабанах», «Подоланочці», «Надзбучанському весіллі». Значну роботу з пропаганди української народної пісні, відновлення обрядових, стрілецьких та пісень УПА в Тернопільській області та за її межами проводив фольклорний ансамбль «Медобори».

У період, що припадає на час розпаду Радянського Союзу й існування незалежної України – 90-і роки ХХ століття, відбувається національне відродження. Так, у 1991 році за незалежність України проголосували 98,57% усіх мешканців Тернопільської області. У цей час в краї розпочинають діяльність національні та молодіжні організації «Вертеп», «Ноосфера», «Тернове поле», які організують різноманітні походи та акції, спрямовані на патріотичне виховання українців. Національні сили починають відкрито використовувати раніше заборонену національну символіку, у місцевій пресі висвітлюється історія краю. У період національного відродження в області в нових умовах розвивається духовне і релігійне життя. Разом з відродженням церковного життя відроджується і духовний спів – церковна музика стає набутком репертуару світських хорів, які її репродукують у сценічному варіанті як в концертах, так і на різного роду фестивалях музичних колективів. Зокрема, студентський хор музичного училища ім. С. Крушельницької, студентський хор Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка, дитячий хор «Зоринка», камерний хор обласної філармонії. Вокально-хоровим колективам Тернопільщини стали доступні твори українських композиторів, які були заборонені для виконання у радянські часи, зокрема духовна музика М. Лентовича, стрілецькі пісні Р. Купчинського, М. Гайворонського, Л. Лепкого, хорова музика Д. Січинського, В. Барвінського, М. Вериківського, Б. Кудрика, О. Нижанківського.

У проведенні мистецьких заходів, фестивалів, конкурсів виявляється сімейна, духовна та патріотична тематика. Традиційними в області стали проведення свят – «Купальські вогні» у Буцацькому районі, «Родинне перевесло» для сімейно-вокальних колективів у Бережанському районі, фестиваль Християнської духовної музики та пісень «Хай пісня різдвяна усіх нас єднає», конкурс козацької та стрілецької пісні «За Україну, за її волю» у Заліщицькому районі, фестиваль стрілецької пісні «Стрілецька слава» у Зборівському районі.

Значного поширення й громадського визнання на початку ХХІ століття на Тернопільщині набула українська повстанська пісня. З цього приводу традиційний всеукраїнський фестиваль-конкурс козацької пісні «Байда», що проходить в регіоні, підтримується Указом Президента України від 15 листопада 2001 року № 1092/ 2001 «Про Національну програму відродження та розвитку Українського козацтва на 2002-2005 роки». Крім того, щорічно проводяться всеукраїнський фестиваль-конкурс стрілецької та повстанської пісні «Дзвони Лисоні», міжобласний фестиваль «Забуттям не заростає честь і слава козаків», районний фестиваль стрілецької та повстанської пісні «На хвилях Корси», фестиваль стрілецької пісні, присвячений пам'яті Романа Купчинського «Стрілецька слава».

Всеукраїнський фестиваль лемківської культури «Дзвони Лемківщини» є одним з найбільш популярних фольклорних мистецьких форумів, що проходять на Тернопільщині. Фестиваль проводиться Всеукраїнським товариством «Лемківщина», управлінням культури

Тернопільської обласної державної адміністрації, Тернопільським обласним методичним центром народної творчості за підтримки Міністерства культури України та громадських організацій.

Метою фестивалю є збереження та пропагування лемківської культури, налагодження та розширення зв'язків між аматорськими колективами. Це пов'язано з історичною долею лемків на Тернопільщині. Внаслідок Угоди між Урядом УРСР і Польським комітетом Національного Визволення від 9 вересня 1944 року з Північної Лемківщини було депортовано близько чотирьохсот вісімдесяти чотирьох тисяч осіб і розсіяно в областях України, з яких сто сімдесят чотири тисячі лемків опинилися на Тернопільщині. Впродовж років лемки, їх діти, внуки й правнуки зберегли пам'ять та любов до своєї історичної батьківщини. Вони мають свою відмінну говірку, духовну й матеріальну культуру, одяг, традиції та обряди. Багате й народне мистецтво, зокрема пісня і музика.

Останнім часом з метою популяризації духовного співу в Тернополі проводяться Відкритий Європейський фестиваль-конкурс духовної пісні «Я там, де є благословіння», у якому, крім українських хорових колективів, ансамблів та виконавців беруть участь гості з Польщі та Грузії; «Концерт духовної пісні» за участю сучасних виконавців Світлани Копилової, Василя Жданкіна та Андрія Семенка, який проходить у приміщенні Концертного залу обласної філармонії; творчий вечір, присвячений презентації книги поета та композитора Григорія Курцеби «Божественна літургія». Духовні пісні з книги «Тебе оспівуєм», «Достойно є», «Святий Боже», «Алілуя» виконували хор церкви Непорочного зачаття Діви Марії «Благовіст» із Чорткова та камерний хор міського будинку вчителя з Івано-Франківська.

Крім того, Тернопільщину прославили в Україні та за її межами народні артисти України Іво Бобул, Любов Ізотова, заслужені артисти України Любов та Віктор Анісімови, Григорій Котко, Олег Марцинківський, Микола Вороняк, Леонід Корженевський, Ярослав Лемішка, Адріана Онуфрійчук.

Таким чином, концертне життя Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття представлене діяльністю аматорських музичних колективів, які відігравали важливу роль у національному відродженні, збереженні українських національних традицій. Можна зауважити, що Тернопільщина історично, починаючи з післявоєнного періоду, незважаючи на зовнішні радянські ідеологічні штампи, залишалася вірною збереженню національних традицій, українського патріотичного духу. Саме цей факт сприяв збагаченню репертуару музичних колективів, який спрямований передусім на пропаганду кращих зразків української національної культури – української пісні, народного інструментарію, місцевого фольклору – колядок, щедрівок, обробок українських народних пісень, поширення патріотичної тематики – козацьких, стрілецьких, повстанських пісень, духовної та світської музики українських композиторів-класиків, а також пісень композиторів Тернопільщини. Організаційними формами концертного життя Тернопільщини були традиційні проведення мистецьких конкурсів, фестивалів, творчих звітів, оглядів, тематичних концертів, сольних й ансамблевих виступів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрій О. Розквіт народного мистецтва / О.Багрій // Вільне життя. – 1950. – 29 грудня.
2. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Бермес. – Київ, 2006. – 16 с.
3. Виннічек М. Плекаємо таланти, утверджуємо традиції / М. Виннічек // Свобода. – 2007. – 9 червня. – С. 4.
4. Гайда В. Попри всі негаразди, мистецьке життя в Тернополі має великі перспективи / В. Гайда, Д. Шайнога. – Тернопілля – 96. Регіональний річник. – Тернопіль, 1997. – С. 554-555.
5. До 15-річчя кафедри вокально-хорових дисциплін. Інститут мистецтв. ТНПУ. – Тернопіль, 2008.

6. Дудик Р. Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX століття: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Р. Дудик. – Київ, 2000. – 16 с.
7. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. Загайкевич – К.: Видавництво Академії наук Української РСР, 1960. – 190 с.
8. Іздепська-Новіцька М. Аматорська хорова культура Західного Поділля (80-90 роки XX століття) / М. Іздепська-Новіцька // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Вип. I. – Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2006. – С. 77–81.
9. Інформація про розвиток вокально-хорового жанру в Тернопільській області за 2002 рік. – Архівні матеріали Тернопільського обласного методичного центру народної творчості, б/н, арк.1-10.
10. Заморська Л. Музичне училище: досягнення і перспективи: розмова з директором Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької М. Рудзінським / Л. Заморська // Соломія. – 2007. – №4. – С.3.
11. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30 років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури / Н. Костюк. – Київ, 1998 – 267 с.
12. Кройтор Ю. Понад півстоліття у культурі Тернопілля / Юліан Кройтор. – Тернопіль: «Тернограф», 2008. – 128 с.
13. Музична Тернопільщина: бібліогр. Показчик / [укл. В. Миськів, ред. Г. Жовтко, вступ. ст. О. Смоляка]. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 288с.
14. Кияновська Л.О. Галицька музична культура XIX-XX ст.: навчальний посібник для ВНЗів / Л. Кияновська. – Чернівці: Книги – XXI, 2007. – 420с.
15. Лемішка Я. Аматорське вокальне мистецтво Тернопільщини кінця XIX – першої половини XX століття / Я. Лемішка. – Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Вип. II. – Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – С. 8–14.
16. Носов Л. Музична самодіяльність України / Л. Носов. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 94-95.
17. Росул Т. І. Музичне життя Закарпаття 20-30 років XX століття: дис.... канд. мистецтвознавства.: 17.00.01 – теорія та історія культури / Т.І. Росул. – Київ, 2003. – 218 с.
18. Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX століття: дис.... д-ра мистецтвозн.: 17.00.01 – теорія та історія культури / М. В. Черепанин. – К., 1998. – 389 с.
19. Шергей Г. Культуру треба відроджувати, як би складно не було / Г. Шергей // Вільне життя. – 2007. – №53 – 4 липня. С.5.
20. Шуль-Бевська І. Діяльність аматорських хорових колективів у Західному Поділлі (кінець XIX – перша третина XX століття) / І. Шуль-Бевська. – Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Вип. II. – Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2007. – С. 7–13.
21. Шиманський П. Музичне життя Волині 20-30-х років XX століття: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / П. Шиманський. – Київ, 1999. – 16 с.

УДК 78.27

О. І. ЦИГИЛИК

МЕТОДИКА РОБОТИ БОГДАНА ІВАНОНЬКІВА ЗІ СТУДЕНТСЬКИМ КАМЕРНИМ ХОРОМ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

У статті описано основні методи роботи зі студентським камерним хором Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, яким керує відомий в Україні та за її межами диригент та педагог Богдан Іваноньків. Показано поетапність застосування цих методів у хоровій практиці. Звернено увагу на самобутність творчого спілкування маестро зі студентами-хористами.

Ключові слова: Богдан Іваноньків, студентський камерний хор, методика роботи з хором, вокальні навички.

О. И. ЦИГИЛИК

МЕТОДИКА РАБОТЫ БОГДАНА ИВАНОНЬКИВА СО СТУДЕНЧЕСКИМ КАМЕРНЫМ ХОРОМ ИНСТИТУТА ИСКУССТВ ТЕРНОПОЛЬСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ ВЛАДИМИРА ГНАТЮКА

В статье описаны основные методы работы со студенческим камерным хором Института искусств Тернопольского национального педагогического университета имени В. Гнатюка, которым руководит известный в Украине и за ее пределами дирижер и педагог Богдан Иванонькив. Показаны поэтапные применения этих методов в хоровой практике. Обращено внимание на самобытность творческого общения маестро со студентами-хористами.

Ключевые слова: Богдан Иванонькив, студенческий камерный хор, методика работы с хором, вокальные навыки.

O. I. TSYHYLYK

BOHDAN IVANONKIV'S METHODS OF WORK WITH THE STUDENTS' CHAMBER CHOIR OF THE INSTITUTE OF ARTS OF TERNOPIL VOLODYMDYR HNATIUK NATIONAL PEDAGOGICAL UNIVERSITY

The article deals with the main methods of work with the Students' chamber choir of the Institute of arts of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University that is conducted by Bohdan Ivanonkiv, a famous conductor and teacher in Ukraine and abroad. The stage-by-stage usage of these methods in choral practice is shown. The attention is paid to the originality of the maestro's communication with choristers.

Key words: Bohdan Ivanonkiv, Students' chamber choir, methods of work with a choir, vocal skills.

Останнім часом в українському музичному виконавстві все більшу увагу привертає така його галузь, як методика роботи з хоровим колективом. Вона дає можливість виявити неординарні особистості, що творять українське хорове мистецтво. До таких імен насамперед належить відомий на Тернопільщині та далеко поза її межами диригент та педагог, багатолітній художній керівник провідних хорових колективів, доцент Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, заслужений артист України Богдан Михайлович Іваноньків.

Його ім'я вже з самого початку творчої діяльності привертало увагу шанувальників диригентського мистецтва надзвичайним талантом, працьовитістю, невтомною мистецькою та громадською діяльністю, цікавим мистецьким набутком. Однак у музикознавстві та хоровій педагогіці його творчість належним чином не аналізувалася, а зводилася лише до принагідних констатацій фактів у місцевій періодиці та подачі коротких творчих біографій у місцевих та республіканських енциклопедичних словниках. Авторами цих публікацій є місцеві музикознавці та краєзнавці О. Смоляк [4; 5], Б. Фільц [6], М. Головащенко [1], П. Медведик [3], Д. Губ'як [2] та ін. Тому, на жаль, цільного матеріалу про диригентсько-хорову діяльність Богдана Іваноньківа немає.

Мета статті – висвітлити та проаналізувати основні методи роботи зі студентським камерним хором провідного митця Тернопільщини 70-х років ХХ – початку ХХІ століть Богдана Іваноньківа в контексті розвитку українського хорового виконавства.

Методика роботи Богдана Іваноньківа зі студентським камерним хором Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка привертає увагу не тільки провідних диригентів-практиків України, але всіх тих, хто любить хорове мистецтво й хто знає ціну його творення. У цілому цей метод є синтетичним, адже членувати його на окремі складові надто важко, оскільки він криється у неповторному звучанні, яке міститься передусім у вагомому слові самого диригента і в його чутті цілого хорового ансамблю.

Найважливішим елементом звучання хорового колективу, за словами Богдана Михайловича, є правильний (позиційний) перехід від одного звука до іншого та його правильне утримування. Оскільки, на думку маестро, цей звук під кінець інтонування ніби звужується і між звуками робиться своєрідний проміжок, що негативно впливає на загальний ансамбль хору. Богдан Іваноньків з самого початку роботи з хоровими колективами дотримується думки і постійно втілює її в життя, що з хоровим колективом потрібно весь час працювати, не зменшуючи «обертів» при будь-яких обставинах. Це дуже важливий принцип, який допомагає йому бачити сутність багатьох процесів, а отже й виробити методи впливу на них.

Для звучання хору цей принцип має неабияке значення. Звук за своєю природою – це коливання, які постійно потрібно підтримувати, тому, коли співак починає утворювати звук, тобто співати, він повинен насамперед турбуватися про його утримування до самого кінця. Це стосується одночасно висоти звучання та його часового заповнення. Багато хорових диригентів працюють над початком звука, над його атакою, а то й над його форсуванням, а не вміють довести його до логічного кінця.

Другий етап роботи над звуком – це праця хормейстера над його серединою. І як не дивно, найменше уваги хорові диригенти надають роботі над закінченням звучання і його переходові до іншого. Богдан Іваноньків завжди підкреслює, що кожен звук потрібно інтенсивно доспівувати до кінця, оскільки ігнорування таким співом впливає на утримування тональності. На першому етапі роботи в хоровому колективі співаки ніяк не можуть зрозуміти такого методу. У них викликає здивування те, як можна інтенсифікувати закінчення кожного останнього довгого звука, якщо він сам по собі утримується завдяки інерції. За словами Богдана Іваноньківа, власне такий метод завжди позитивно впливає на точність утримування тональностей, а в кінцевому результаті – й на саму якість хорового звучання в цілому.

Богдан Іваноньків завжди домагається від студентів-хористів, щоби вимова наступного складу була якомога коротшою і щоби між першим і другим звуками не було звукових пустот. При цьому складається таке враження, що музика лине безперервно до якихось вершин і що вона ніколи не закінчується. Таким чином наступний звук впливає із попереднього органічно, взаємопов'язано, і все це називається справжньою хоровою кантиленою.

Інший метод Богдана Іваноньківа, що також є важливим у роботі зі студентським камерним хором Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, стосується інтонування одного і того ж звука, тобто інтонування прими. Він завжди звертає увагу хористів на те, що взятий звук під дією зовнішніх факторів має ухил до інтонаційного «опускання», тобто до заниження. Тому Богдан Михайлович постійно нагадує студентам, що кожен звук треба ледь-ледь підтягувати вверх, і

тоді він просто залишиться на одному абсолютно правильному рівні. Як зазначає Людмила Шавловська, «оскільки ми працюємо м'язами тіла, породжуючи звук, ми маємо пильнувати за його звуковисотною інтенсивністю ще й аналітично постійно перевіряючи стан звуковисотної інтенсивності однієї взятої ноти протягом усього її звучання, особливо якщо це так звані «довгі ноти», цілі чи половинні або що ще важче – так це звучання прими протягом кількох тактів при зміні складів. Артикуляційно міняючи склад, ми автоматично вже понижуємо тон, який звучить, бо нота не змінюється як звуковисотна інформація і, з погляду раціоналізму мислення, не мала б мінятися, але оскільки життя ноти – це вібрація найтендітніших м'язів – голосових зв'язок, то як будь-яка робота м'язів має схильність до втоми та розслаблення за найпершої можливості. Тим паче при інформаційній одноманітності дії, а саме повторенні однієї ж тієї ноти – прими» [7, с. 547-548].

Інтонування прими, що на перший погляд здається найпростішим, Богдан Іваноньків виділяє як окрему грань розвитку майстерності хорового співу і працює над нею з великою увагою та скрупульозністю. Таку ж скрупульозну роботу провадить він і над інтонаційною сферою в цілому: вирівнює звучання послідовних інтервалів у всіх партіях разом, а відповідно звертає увагу й на горизонтальну сферу хорового звучання. Характерним для роботи Іваноньківа зі студентським хоровим колективом Інституту мистецтв є те, що саме інтонаційній будові акордів та мелодичних мотивів він віддає найбільше часу в репетиційній роботі.

Саме значна кількість часу, витрачена на інтонування інтервалів, часто викликає нерозуміння студентів-співаків. Богдан Михайлович не належить до любителів-переконувачів своїх переваг в роботі над виробленням інтонаційних навичок. Він просто і безпосередньо працює, абсолютно впевнений у своїй роботі, і як результат – завжди чудовий спів на сцені навіть при мінімальному забезпеченні спеціально підготовленими співаками-вокалістами. З цього приводу він часто говорить, що не радий мати у своєму студентському хорі вже підготовлених співаків на вокальних та диригентських відділеннях, оскільки вони переважно приходять із неправильно поставленими голосами і важко піддаються «переробці».

Свою репетиційну роботу зі студентським камерним хором Богдан Іваноньків завжди розпочинає із розспівок. Його розспівки – це не тільки «розігрів» голосового апарату, але й спів діатонічних та хроматичних гам, спів інтервалів від прими до октави. Все це співається штрихом *legato*, що розвиває в співаків дихання. Щоразу, коли хористи співають інтервали, то він дає поради, як повинен правильно співати кожен із них.

Розспівування студентського камерного хору – це велика творча робота, що має певні завдання, системність, і як наслідок цього – успішні результати. Особливе значення для Богдана Іваноньківа має знання студентами-хористами окремих партій та партитури в цілому. Він проробляє її зі студентами скрупульозно і точно: спочатку прослуховує кожну партію окремо (в класі), звертаючи увагу на точну інтонацію кожного інтервалу. Коли він доб'ється потрібного звуку на інтервалах, тоді переходить на засвоєння хорової вертикалі на репетиціях. Все це вивчається у повільному темпі, тобто «вспівується», і тільки тоді, коли все звучить інтонаційно точно, він задає темп, пропонований композитором. Якщо твір з акомпанементом, то тільки при доброму засвоєнні хорової партитури він дозволяє співати із супроводом.

Богдан Іваноньків виховує майбутніх вчителів музики з надзвичайно загостреним почуттям інтонації, тому вимагає, щоби кожен учасник хору співав у верхній позиції, а це один із компонентів, що забезпечує точну інтонацію. Чистота звучання – це творче кредо Богдана Іваноньківа. А як вокально, артистично та емоційно показує він своїм голосом звучання кожної із хорових партій.

Богдан Іваноньків, знаючи бездоганно вокал, вміє по-особливому працювати над звуком. Він завжди домагається, щоби звук був в'язкий, пружний, заокруглений, а основне – кантиленний, співучий. Адже, в цьому й полягає краса хорового співу. Відповідно до характеру кожного твору, він дуже розумно застосовує таке неоціненне багатство людського голосу, як тембр. Саме завдяки йому твір набуває свіжих звукових відтінків, яскравого забарвлення, оживає по-новому, зворушує і хвилює.

Звичайно, у хорових партитурах композитор ніколи не може точно передати усіх відтінків, які він чує в своїй уяві. Це бездоганно вміє робити диригент-інтерпретатор Богдан

Іваноньків. Він завжди підбирає барви для кожного твору, шукає найбільш відповідний і оптимальний хоровий тембр звучання, пов'язаний із образним змістом. Його виключно проникливе й сповнене фантазії художнє чуття допомагає розкрити образ і розбудити його до життя не тільки через ноти й текст, але й через найпотаємніші глибини музики.

Богдан Іваноньків надзвичайно вокальний диригент, чудово знає властивості і якості людського голосу, тонко реагує на голосові барви. Він постійно усвідомлює, що не тільки голосний звук слухається публікою, але й тихий звук може ще більше зачарувати слухача, заповнити своїми мембранами. Чи не тому маєстро має у репертуарі студентського камерного хору «Прелюд» Віктора Кікти, присвячений пам'яті Станіслава Людкевича, який зачаровує слухачів і високим рівнем виконання, і багатством тембрів. Саме ця тембральна краса є однією із найважливіших властивостей, що так глибоко проникає в людську душу.

Богдан Іваноньків ніколи не квапиться, не поспішає в гонитві за кількістю репертуару. Над творами він працює без поспіху, ґрунтовно досягаючи абсолютного ансамблю, гнучкості виконання. На репетиціях в Іваноньківа спокійна, доброзичлива атмосфера, хоча деколи вона й буває нервовою. Іваноньків – прихильник жорсткої дисципліни. Тому він за семестр розучує багато хорового матеріалу. За навчальний рік він може підготувати навіть дві різні концертні програми.

На сцені Богдан Іваноньків – як справжній артист. Завжди відчувається, що для нього концерт – це справжнє і велике свято. Твердо і впевнено він виходить на сцену, і публіка це неодмінно відчуває. На обличчі постійно відчувається радість спілкування з хористами, а відповідно – із публікою. Але в його манері спілкування із публікою ні в якому разі немає самозадоволення. Є радість людини, яка натхненно попрацювала над програмою і результатами своєї праці хоче поділитися із публікою. Богдан Михайлович завжди простий і невимушений у спілкуванні зі студентами, так само він поводить себе і на сцені під час концертів. І саме цим він привертає до себе широке коло слухачів.

Студентський камерний хор Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка підкоряється йому цілковито. Диригування хором чітке, доцільне й лаконічне. Часто, особливо на початку концерту, маєстро ніби дослухається до хору, спрямовує його пульсування точними і виразними жестами. Але в його трішки рухомій постаті вчувається така непереборна і емоційна сила, масштабність, що мимоволі хористи підсвідомо підкоряються їй і виконують твори з максимальною віддачею.

Згадується його ювілейний концерт, який відбувся 22 лютого 2004 року в актовій залі Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Зібрався майже повен зал любителів його творчості та професійних музикантів з різних навчальних закладів міста Тернополя. Концерт розпочався хоровим твором Євгена Садовського «Київські дзвони», який своєю закличною енергетикою ніби заповів уважно слухати українську національну концертну програму. Треба зауважити, що весь концерт базувався на обробках українських народних пісень композиторів Анатолія Кос-Анатольського, Михайла Смагітеля, Богдана Іваноньківа, Петра Бойченка, Нестора Скоробагатька. У концерті вперше на тернопільській сцені був повністю представлений твір Петра Ніщинського «Вечорниці», що своїм трактуванням та драматургічним вирішенням полонив публіку.

Богдан Іваноньків – надзвичайно працездатна людина. Де б він не був – чи в класі, чи на репетиції, чи в гурті серед студентів – він завжди у праці. За його словами, справжнім музикантом можна стати лише тоді, коли тебе буде супроводжувати весь час праця: навіть не стільки талант, як праця.

Талановитий маєстро вчить, що голос на репетиціях завжди повинен бути активним, тоді він ніколи не стомлюватиметься і створить глибоку інтерпретацію. Адже він сповідує сентенцію Павла Муравського, який зазначав: «Сценічний голос – це робота почуттів, це володіння станом душі» [7, с. 547-548].

Процес розучування хорових творів, за словами Богдана Іваноньківа, завжди потребує тиші. Розучувати хорові твори завжди потрібно при тихій динаміці. Адже лише в абсолютному спокої може народитися по-справжньому кришталево чиста інтонація. Лише за декілька репетицій перед концертом треба використовувати різні динамічні відтінки.

Особливу увагу при роботі зі студентським камерним хором Богдан Іваноньків надає тембру. Слово в пісні можна оживити лише красою тембру, а потрібний тембр необхідно відчутти в собі, в самій пісні. Ті емоції, які викликає в хористів той чи той твір, народжують потрібні співочі барви. Але хоровий спів, який підпорядковується диригенту, повинен творити саме він – хорист, який своєю внутрішньою будовою має відчувати значно краще, ніж співає співак-соліст.

Однією з найголовніших умов хорового успіху, за словами Богдана Іваноньківа, є постійний інтелектуальний контроль творчого процесу. Для цього потрібний відповідний темп репетиції і відповідний стан душі кожного зі співаків хорового колективу. Він постійно наголошує, що повільний темп на етапі розучування нотного тексту є дуже важливою умовою.

За Богданом Іваноньківим, спів – це одночасна робота розуму і тіла. Співакові потрібен завжди керований інструмент – це його м'язи. Цей процес складніший, ніж гра на музичному інструменті, і змінюється часто під впливом зовнішніх і внутрішніх факторів. До зовнішніх факторів належить кров'яний тиск, зміна погоди, пора року, година доби, а до внутрішніх – фізичний, психічний та емоційний стани. Ще одна трудність полягає в тому, що співак чує себе із середини, а хормейстер повинен добре його чути ззовні. До того ж звук може бути посланий у три позиції: верхню, центральну та нижню. При цьому, якщо хористові запропоновано заспівати звук вище, то він, як правило, докладає зусиль, і змінюється його суб'єктивне враження від інтенсивності внутрішнього напруження, але ззовні це не завжди веде до зміни висотності. Ці особливості співу в хорі поєднуються ще й кількістю людей, які співають одночасно. Тому вибудовування цілісного звучання партій хору при зміні інтервалів – це об'єктивно багатоступеневий і багатофакторний процес. Монотонність цієї праці часто виключає цікавість емоційної сфери, викликаючи нарікання або внутрішнє невдоволення. Студент-хорист, співаючи унісон, перш за все повинен вміти у нього вслуховуватися. Це один із основних принципів роботи Богдана Іваноньківа з хором.

Отже, творча праця Богдана Іваноньківа зі студентським камерним хором Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка – це справжня лабораторія підготовки студентів до професійної роботи в загальноосвітній школі. Адже багаті теоретичні знання хорового співу керівника, вміння навчити студентів слухати хор – запорука успіху не тільки диригента, а й усього творчого колективу. Оскільки диригент і хор – це невіддільні творчі складові в процесі підготовки концертних програм, то тільки такий тандем здатний довести їх до високих мистецьких вершин.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боднарчук В. Богдан Іваноньків: «Вірю, що культура області повинна змінитись на краще...» / Віктор Боднарчук // Соломія. – 2002. – №2. – (серпень-вересень). – С. 3.
2. Губ'як Д. В. Грай, «Кобзарю». Монографія. / Дмитро Губ'як. – Львів: ТеРус, 2010. – 280 с.
3. Медведик П. Маєстро Богдан Іваноньків / Петро Медведик // Тернопілля-95. Регіональний річник / [Упоряд.: Б. Куневич, М. Ониськів]. – Тернопіль: ТВПК «Збруч», 1995. – С. 696-701.
4. Смоляк О. Богдан Іваноньків – диригент, педагог / Олег Смоляк. – Тернопіль: Вид-во «Астон». 2010. – 88 с.
5. Смоляк О. Богдан Іваноньків: творчий портрет / Олег Смоляк. – Тернопіль: Вид-во «Астон», 2006. – 24 с.
6. Фільц Б. Іваноньків Богдан Михайлович / Б. Фільц // Українська музична енциклопедія / [ред. колегія: Г. Скрипник (голова), А. Калениченко (заст. голови), І. Сікорська та ін.; Ред. колегія 2 тому: І. Сікорська, Н. Костюк]. – К.: Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. – С. 182-183.
7. Шавловська Л. Мистецтво Павла Муравського в роздумах його студентів / Л. Шавловська // Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. – К.: Дніпро, 2002. – С.546-550.

УДК 398.8 (477)

І. Л. БЕРМЕС

**ПРИКМЕТИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «НЕ БИЙ МЕНЕ, МУЖУ, ВНОЧІ»
В ХОРОВОМУ ОПРАЦЮВАННІ МИКОЛИ КОЛЕССИ**

Стаття висвітлює особливості «прочитання» М. Колесою яскравого взірця пісенної творчості лемків – побутової пісні «Не бий мене, мужу, вночі». Визначено музичну форму твору, розкрито прийоми хорового письма.

Ключові слова: лемківська пісня, мелодія, варіювання.

И. Л. БЕРМЕС

**ОСОБЕННОСТИ УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «НЭ БЫЙ МЭНЭ, МУЖУ,
ВНОЧИ» В ХОРОВОЙ ОБРАБОТКЕ НИКОЛАЯ КОЛЕССЫ**

Статья раскрывает особенности «прочтения» Н. Колесой яркого примера песенного творчества лемков – бытовой песни «Нэ бый мээнэ, мужу, вночи». Определено музыкальную форму произведения, раскрыты приемы хорового письма.

Ключевые слова: лемковская песня, мелодия, варьирование.

Y. L. BERMES

**PECULIARITIES OF UKRAINIAN FOLK SONG «NE BYI MENE, MUZHU, VNOCHI» IN
M. KOLESSA»S CHORAL ARRANGEMENT**

The article deals with the peculiarities of M. Kolessa»s arrangement of a vivid sample of Lemko»s song creativity – a household song «Ne byi mene, muzhu, vnochi». Defined musical form of the work, disclosed techniques of choral writing.

Key words: Lemko»s song, melody, variation.

Справжнім скарбом автохтонної пісенної культури, з архаїчними рисами первісного світогляду, зі слідами давніх родових прикмет є культура лемків – крайньої західної етнографічної групи українців. В умовах тривалої бездержавності, штучного розмежування зі своєю етнокультурною батьківщиною, жорстокого чужинського гніту доводилося лемкам берегти свою самобутню культуру. Навіть примусова депортація з їхньої споконвічної території не привела до цілковитого руйнування одвічного безцінного скарбу лемків – пісні.

Чимало українських композиторів апелювало до лемківського фольклорного ареалу, зокрема С. Людкевич, Є. Козак, А. Кос-Анатольський, І. Майчик та ін. Звернення М. Колесси саме до лемківської пісні – природного джерела, того фольклорного середовища, в якому змалку «кохався» майбутній композитор (адже його батько – відомий фольклорист Ф. Колесса вивчав регіональні особливості пісенних типів народної творчості України, впорядкував збірник «Народні пісні з Галицької Лемківщини» – І. Б.), не є випадковим. Імовірно, це й спонукало М. Колессу звертатися до фольклору різних регіонів України, вельми часто використовувати лемківський локальний пласт, що став композиторові найбільш близьким за інтонаційною природою.

Хорова творчість М. Колесси неодноразово була предметом зацікавлення українських музикознавців (Л. Кияновської, Б. Фільц, С. Грици, Л. Пархоменко, К. Цірікус, А. Гудзенка, Й. Волинського). Прикмети регіональної специфіки фольклору в хорових обробках композитора висвітлюють І. Зіньків і О. Шевчук. Сильові особливості народних пісень Полісся, Гуцульщини, Лемківщини у хорових розкладках М. Колесси стали об'єктом уваги С. Кальченко. Втім ніхто з дослідників не розглядав запропонований у статті взірць лемківського субетносу. Тай загалом вивченню народнопісенного ареалу лемків у творчій

спадщині композитора присвячено недостатньо уваги. Тому мета статті зводиться до висвітлення специфічних рис лемківської пісні в «інтерпретації» М. Колесси.

У 1985–1987 рр. композитор створив хоровий цикл «П'ять лемківських пісень», до якого увійшли такі обробки: «Над водов кряк», «Бодай та корчмичка», «Сидит пташок», «Не бий мене, мужу», «А на што мі, на што». Ці обробки увійшли до авторського збірника «Хорові твори», що вийшов друком у видавництві «Музична Україна» 1991 р. На слушну думку І. Зінків і О. Шевчук, «обрані М. Колессою пісенні тексти приваблюють особливою характеристичністю зображуваного, психологічною гостротою, високим мистецьким рівнем поетичного бачення навколишнього світу. Це живі образки, які передають мінливий світ людини» [1, с. 132].

В «Антології лемківської пісні», впорядкованій М. Байко (Львів: Афіша, 2005), вміщено пісню «Не бий мене, мужу, вночі» з приміткою «опрацював І. Майчик с. Одрехова». У цьому варіанті є незначні зміни в мелодії та тексті (зокрема третій куплет у М. Колесси трансформовано – І. Б.).

«Не бий мене, мужу, вночі» (1987 р.) – побутова пісня, в якій відтворено жіночу долю (чимало пісень цієї тематики опрацював М. Леонтович – «Пряля», «Ой з-за гори кам'яної», «Мала мати одну дочку», «Піють півні»). Це мовби про неї писав І. Франко: «А прецінь же між жіночими піснями руського народу стрічаємо дуже багато так сумовитих, так жалібно болющих, розкриваючих нам таку многоту недолі, що, вдумавшись в ті пісні і в те життя, котре їх викликало, ми не можемо не вжахнутись... Особливо замужня жінка винаходить у своїй житні чимраз нові рани і негоди, на котрі нарікає в піснях» [5, с. 211]. Справді, вельми часто народна пісенність лемків оспівує сюжети родинних стосунків, домашнього побуту, кохання чи праці.

У народній пісні «Не бий мене, мужу» майстерно поєднано два, здавалося б, різні за змістом емоційні плани. З одного боку – це образ жінки, покривдженої бійкою чоловіка, з іншого – він відтінюється колісковою піснею. Така «нетиповість розкриття сюжетної основи» [1, с. 132] поглиблює експресію фольклорного первеня.

Мелодія пісні вирізняється винятковою красою та емоційною забарвленістю. Разом із тим вона зворушлива своєю чистотою, проникливістю, цілковито природна у змалюванні внутрішнього стану жінки.

Лемківська народна пісня «Не бий мене, мужу» (1987 р.) опрацьована для 4-голосого мішаного хору без супроводу. В рельєфній мелодії, викладеній у верхньому голосі сопрано у триразовому проведенні, наявні специфічні ладові особливості, якими вирізняються фольклорні зразки цього діалектного типу. Виходячи з потреби відтворити образ знедаланої жінки, М. Колесса доручає мелодію сопрано – носію цього «портрета». Три нижні хорові голоси отримують низку виразових функцій: як імітація народного інструментального супроводу (волинка, скрипка), на тлі якого у двох куплетах розгортається мелодична лінія солістки; як цілком самостійні й підпорядковані динаміці розвитку музичного матеріалу мелодичні фрази. Мелодика супроводжуваних голосів характеризується неповторною метро-ритмічною організацією, найбільш виразно окресленою в партії тенора. Прагнення до самостійності мелодичних ліній, якнайглибшого розкриття хоровими засобами змісту і внутрішніх можливостей пісні, породжене намаганням активізувати колорит лемківського світосприйняття.

У наспівній мелодії пісні вловимі жалібні, прохальні мотиви: «Не бий мене, мужу, вночі, бо ми виб'єш карі очі». Вона будується за принципом мелодичної секвенції, піднімаючись на інтервал квінти вгору в початковій фразі та опускаючись на той же інтервал у другій фразі. Секвенційне переміщення збагачує фактуру додатковою енергетикою, посилює напругу інтонування. Характер мелодії передається за допомогою відповідного звуковедення – *legato*; темпу і характеру виконання – *allegretto mesto*.

Глибоко проникаючи в образну сферу фольклорного взірця, М. Колесса відповідно добирає музично-виразові засоби. Звідси й скупа динаміка, що не виходить за рамки *mp* і *p*, і яскраві рухомі нюанси, що виявляються у мелодичних вершинах фраз і кульмінації куплету.

Музичні фрази – випуклі, куплет вкладається у неквадратну будову. Якщо в ранніх обробках лемківських народних пісень «перевага надається ладо-гармонічним та поліфонічним засобам», то в опрацюваннях більш пізнього періоду, як «Не бий мене, мужу», «А на што мі, на што» та ін., М. Колесса «використовує варіювання як головний засіб розвитку» [6, с. 84]. Саме варіювання сприяє максимальному розкриттю образного змісту першоджерела. Звідси кожне проведення куплету збагачується новими фактурними прийомами, розмаїтстю варіантного розгортання основного тематичного зерна. Це вказує на еволюцію стилю композитора в жанрі опрацювання народних пісень.

У лемківській народній пісні в опрацюванні М. Колесси «Не бий мене, мужу» знаходимо всі ознаки куплетно-варіаційної конструкції: остинатну мелодію, стрункість, поліфонічне варіювання тощо. Зрештою, за типом викладу куплетно-варіаційна форма наближується до традиції варіантного розвитку музичного матеріалу у фольклорному виконавстві. Так, у творі застосовано два варіанти: у першому викладено два початкові куплети, у другому – третій. Перший куплет є 12-тактовою побудовою – неквадратним періодом, якому передують одноктавий вступ. Сам же 8-тактовий період розширюється за рахунок повторного проведення останньої фрази «Не бий мене, мужу, вночі, бо ми виб'єш карі очі» і принагідного мелодико-гармонічного варіювання у триголосій фактурі (альт, тенор, бас – *trio*). Таку ж структуру має другий куплет.

Другий варіант (третій куплет) має форму неквадратного 14-тактового періоду. Його будова також розширюється шляхом повторного проведення фрази «сама піду долинами» (12 тактів + 2) і кінцевого одноктаву, що сприймається як кода. Тут композитор перекидає арку від одноктавового вступу до завершення.

Вступ а :ll +a1 кода

1 12 14 1

Відкривається пісня прозорою барвою «порожніх» інтервалів – квінтою у чоловічому хорі, що охоплює перший і п'ятий шаблі *g-moll*. Тонічна функція тут імітує «контекст» ладу. Саме в такому вигляді – як акорд квінтової структури – тонічна гармонія зустрічається в інших обробках М. Колесси доволі часто. Ще один із мотивів виникнення таких сполучень криється в особливостях будови численних народних мелодій, а саме: у наявності двох більш-менш рівноправних устоїв – першого і п'ятого шаблів. Чимало фольклорних взірців будуються на зіставленні висотних варіантів (на I і V ст.) однієї фрази або на оспівуванні двох виразних функцій. Гармонізація фраз стійкою квінтою (відповідно I-V, V-II) на певному етапі приводить до об'єднання цих інтервалів у одну гармонію, що набуває значення єдиної, спільної для двох фраз, тоніки. Такі структури зустрічаємо у хоровій обробці «Не бий мене, мужу».

Неповторність колориту мелодії таїться у ладовій будові лемківського фольклору. Характеризуючи цю особливість, академік Ф. Колесса писав: «...улюблений в українських мелодіях дорійський лад з'являється найчастіше в хроматизованій формі, з підвищенням четвертого ступеня (d e f gis-a h c) й приставленням увідного тону перед тонікою (cis-d), що не годиться із сьомим ступенем звукоряду (c) і вказує на своє пізніше походження. Також у звичайній мольовій мелодичній скалі з'являється підвищення четвертого ступеня, неначе увідний тон до домінанти. Внаслідок хроматизації з'являються збільшені й зменшені інтервали: зб.2, зб. і зм.4 і цілий ряд дуже характерних зворотів мелодії» [4, с. 355]. Зауважимо, що дорійський лад із високим четвертим шаблем, на який вказує Ф. Колесса, українські теоретики часто називають «гуцульським», або «думним», деякі зарубіжні вчені – «екзотичним».

Ці ладові прикмети, підмічені академіком Ф. Колессою, знайшли віддзеркалення в аналізованому творі. Використовуючи специфічну ладовість пісенної творчості Карпатського регіону, М. Колесса «підняв її до рангу винятково важливих, суттєвих елементів власного стилю» [9, с. 24]. Мотиви пісні засновані на «екзотичному» низхідному тетраході з високими IV і VI шаблями, котрі зумовляють «інтонаційні тяжіння та загострення» [1, с. 133]. Власне, ці дивовижні прикмети етностетики фольклору лемків відобразилися в кінцевому акорді твору. Відповідно й уся хорова фактура підпорядкована виявленню специфічних і неповторних рис лемківського пісенного типу і значною мірою поглиблює їх. У хоровому викладі помічаємо різноманітні комбінації, коли у мелодичних лініях чотириголосся то підвищуються IV, VI, VII

щаблі, то проводяться як натуральні, то домінує секстова втора у сопрано й тенора, то стретна імітація у тих самих голосів.

Вагому формотворчу роль відіграє гармонія, котра «домальовує» мелодичну думку, домовляє те, що ніби «дрімає» і що вона сама по собі «на повен голос» висловити не може» [8, с. 153]. Наприклад, у початковому варіанті виклад фрази «не бий мене, мужу, вночі» отримує у повторному проведенні дещо змінене ладофункціональне забарвлення (g-moll збагачується колоритною гармонією – альтерованими акордами субдомінантової та домінантової груп, перерваними кадансами, з типовим для лемківського фольклору ломбардським ритмом):

t – VI6#¹ – II2#3, #5 – VI6/5#¹ | VII³ – D7 B-dur»y (T)=III ls – D – D7 | t

t – VI6#¹ – II2#3, #5 – d6 ls6 – D2→B (T6) – T7=III7 ls – D – D7 | t

Мелодичні лінії хорових голосів, як і гармонічні засоби, спрямовані на максимальне відтворення, наближене до першоджерела. Композитор досягає мети шляхом рівноправного використання різних ладових елементів, акордових структур, лапідарних технічних засобів. Завдяки цьому М. Колесса добивається виняткової виразності хорової тканини, вишуканої звукової колористики.

Ще більших виражальних можливостей набуває мелодія пісні у третьому куплеті – це колискова «Люляй, люляй, колишу тя», записана Ф. Колессою в с. Ганчова від Теодори Вандзіляк. Композитор неспроста скористався текстом колискової пісні, котру можна розтлумачити двояко: як засіб «заспокоєння» норовливого чоловіка і як елемент «відданості» йому. Тонка життєва філософія жінки віддзеркалюється у поезії лемківської пісні у двох обставинах: у першому варіанті – це жалісливе прохання, у другому – любовна колісанка. Власне, цій обробці притаманна така прикмета стилю М. Колесси, як «перевага світлого строю почуттів» (Н. Савицька). Вона виявлена композитором в образі люблячої жінки – ніжної, чуйної, лагідної. У цій деталізації змісту пісні й справді «співіснують різні градації настроїв, емоцій, інколи в несподіваних поєднаннях та змінах» [1, с. 132].

Мелодія звучить в унісоні жіночого хору (в початковому одноктї), а перша фраза викладається триголоссям сопрано, альта і тенора. Мелодичні лінії хорових голосів колоритно «роззвічуються» новими фактурними знахідками, гармонічна мова – відповідає обраній фольклорній основі.

У перших двох куплетах героїня пісні звертається до чоловіка. В третьому – її колискова логічно «доповнюється» в трьох нижніх голосах, які отримують колористичні і просторово-об'ємні звукові «декорації». Доручаючи текст хору, композитор вправно розшаровує фактуру: то застосовує імітаційні прийоми, то виявляє підголоскову природу лемківської пісні, то «перекидає» фрази від однієї групи до іншої в різних регістрах тощо. Поглибленню образності сприяє майстерне застосування спектра динамічних відтінків.

У другому варіанті композитор не використовує мелодичних повторів у голосах хору, хоча та чи інша фраза («прикрию тя пеленами», «сама піду долинами») проводиться двічі чи тричі. Тут М. Колесса послуговується цікавими мелодичними зворотами у партіях альта, тенора і баса, опираючись на систему народноладового мислення. Діатонічно-ладові звукоряди композитор трактує розширено, нерідко поєднуючи в одній мелодичній лінії ознаки кількох ладів.

Проекція цього принципу з горизонталі на вертикаль також дає цікаві результати, зумовлює неординарність гармонічного мислення композитора. «Акордика, безпосередньо зумовлена діатонічними ладами, притаманна, зокрема, творам М. Колесси. Особливо характерні для нього акорди на основі гуцульських ладів (...)», – слушно зауважує В. Золочевський [2, с. 32-33].

Перший куплет першого варіанта має спокійний, експозиційний характер: мелодію виконує солістка у супроводі хору. У другому куплеті (той самий варіант) мелодія доручається партії сопрано для підсилення значущості змісту. Зауважимо, що двічі мелодія звучить на фоні *mormorando* хору як певного «інструментального супроводу» для виокремлення її тембрального забарвлення. Водночас основна функція цього виконавського прийому (за відсутності поетичного тексту) – особлива емоційна сфера. Світлий, ліричноніжний тембр сопрано протиставляється решті голосів, що співають затуленим ротом. У другому варіанті,

третьому куплеті хорова фактура ускладнюється, відповідно збагачується голосоведіння, гармонічна мова. Він виконується всім хором, поглиблює «розшифрування» музичного образу.

Хорова фактура твору зручна для виконання. Це досягається насамперед шляхом виняткової пластичності й осмисленості голосоведіння. Мелодичні лінії кожного голосу не перенапружуються, навпаки, скомпоновані у придатній теситурі, де голос звучить повно. Так, мелодія сопрано знаходиться в межах нони (fis¹ - g²), альта – октави (h - h¹), тенора (d - g¹) і баса (G - c¹) – ундецими. Найбільш розвиненим є мотив тенора, що постійно доповнює, навіть «оздоблює» мелодію народної пісні «Не бий мене, мужу», збагачуючи першоджерело незрівнянним колоритом.

Важливим елементом музичної мови хорового твору «Не бий мене, мужу» є ритм, який у Карпатському регіоні становить головний елемент виразності. Мелодія пісні захоплює пружністю. Вона насичена пунктирними (ломбардський ритм) мотивами в усіх хорових голосах. Характерні ритмоінтонаційні звороти, якими композитор «інкрустує» хорову тканину, надають лемківській пісні неповторного осмислення.

Глибоке коріння дводольної метрики міститься в народній пісенній музиці. В даній обробці проступає характерна риса тематизму композитора – зіставлення рівномірної пульсації (мелодична лінія баса характеризується остинатним, розміреним рухом) із ритмічною примхливістю мелодики трьох інших голосів, що надає їй імпровізаційності.

Лемківська народна пісня «Не бий мене, мужу» – світла за звучанням (незважаючи на авторську ремарку *mesto*) і незбагнено інтимна. Саме органічна єдність мелодики і слова, щирість висловлювання перетворюють цей вірєць народної поезії у справжню хорову перлину у «прочитанні» М. Колесси.

Мотивуючи жанр хорової обробки «як метод творчого переосмислення вихідного матеріалу і певний творчий артефакт» (за І. Коноваловою), М. Колесса виявив глибоке знання діалектної специфіки та принципів виконавської традиції лемківської регіональної субкультури, вміння розкрити внутрішній зміст першоджерела.

«Не бий мене, мужу» в опрацюванні М. Колесси віддзеркалила прикмети лемківського музичного середовища, у контактах із яким формувалися естетичні смаки композитора. Тут поєднано глибоке проникнення у жанрову та ритмоінтонаційну сутність фольклорного первеня з імпресіоністичною вишуканістю фактури і ладотональної колористики, чіткістю і конструктивністю форми. Як невід’ємний елемент національної культури цей вірєць лемківського субетносу в інтерпретації М. Колесси є носієм генетичної творчої пам’яті народу, артистичною формою збереження співочої спадщини лемків.

Як слушно зауважує Н. Швець-Савицька, «Останні опуси Творця (М. Колесси – І. Б.) (... хори) буквально заворожують конструктивною ясністю, безпосередньою «спрямованістю форми на слухача» (Б. Асаф’єв). Самобутність музичної мови міцно пов’язана з генеозою національного мистецтва» [7, с. 171].

ЛІТЕРАТУРА

1. Зіньків І., Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси / І. Зіньків, О. Шевчук // Записки НТШ. – Т.СХХVI. Праці музикознавчої комісії / Ред. О.Купчинський, Ю. Ясиновський. – Львів, 1993. – С.130-151.
2. Золочевський В. Ладо-гармонічні засади української радянської музики / В. Золочевський. – К.: Музична Україна, 1976. – 222 с.
3. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К.: Наукова думка, 1970. – 554 с.
4. Колесса Ф. Характеристичні признаки мелодій народних пісень з Лемківщини / Ф.Колесса // Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 352-356.
5. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних / І. Франко // Твори: в 50 т. – Т. 26. – К.: Наукова думка, 1980. – С.209-212.
6. Цірікус К. Обробки народних пісень / К.Цірікус // Микола Колесса: композитор, диригент, педагог: збірка статей. – Львів, 1997. – С.76-93.

7. Швець-Савицька Н. Пізній композиторський стиль в аспекті явища вікової гетерохронії / Н.Швець-Савицька // Мистецтвознавство України: збірник наукових праць. – Вип. 6-7 / [Редкол. А. Чебикін]. – К., 2006. – С.166-72.
8. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю: навчальний посібник / С. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
9. Якуб'як Я. М. Колесса як композитор / Я. Якуб'як // Микола Колесса: композитор, диригент, педагог: збірка статей. – Львів, 1997. – С. 21-29.

УДК 785.1 (Укр.)

О. С. СМОЛЯК

МОБІЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ В ТРАДИЦІЙНИХ НАРОДНИХ КОЛЯДКАХ І ЩЕДРІВКАХ СХІДНОГО ОПІЛЛЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПІСЕНЬ ІЗ СІЛ МУЖИЛИВ, НОСІВ, НОВОСІЛКА, ЗАВАЛІВ ПІДГАЄЦЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

У статті простежено мобільні процеси, які відбуваються у колядках та щедрівках, записаних у селах Мужилів, Носів, Новосілка, Завалів Підгаєцького району Тернопільської області (етнографічний район Східного Опілля). Проаналізовано змінність колядково-щедрівкових словесних текстів, їхніх ритмічних форм вірша та мелодії на синхронному рівні. Акцентовано увагу на способах збереження колядок і щедрівок в активному репертуарі сучасних народних виконавців.

Ключові слова: колядки, щедрівки, мобільні процеси, Східне Опілля, ритмічна форма вірша і мелодії.

О. С. СМОЛЯК

МОБИЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ТРАДИЦИОННЫХ НАРОДНЫХ КОЛЯДКАХ И ЩЕДРИВКАХ ВОСТОЧНОГО ОПИЛЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕСЕН ИЗ СЁЛ МУЖИЛИВ, НОСОВ, НОВОСИЛКА, ЗАВАЛОВ ПОДГАЕЦКОГО РАЙОНА ТЕРНОПОЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ)

В статье прослеживаются мобильные процессы, которые происходят в колядках и щедривках, записанных в селах Мужилев, Носов, Новосилка, Завалов Подгаецкого района Тернопольской области (этнографический район Восточного Опилля). Проанализирована изменимость колядково-щедривковых словесных текстов, их ритмических форм стихотворения и мелодии на синхронном уровне. Акцентировано внимание на способах сохранения колядок и щедривок в активном репертуаре современных народных исполнителей.

Ключевые слова: колядки, щедривки, мобильные процессы, Восточное Опилля, ритмичная форма стихотворения и мелодии.

O. S. SMOLYAK

MOBILE ELEMENTS IN TRADITIONAL FOLK CHRISTMAS CAROLS OF EASTERN OPILLIA (BASED ON THE MATERIAL GATHERED IN THE VILLAGES OF MUZHYLIV, NOSIV, NOVOSILKA, ZAVALIV OF PIDHAIETSKYI REGION OF TERNOPIL DISTRICT)

The article traces mobile processes that take place in Christmas carols (koliadky and shchedrivky) recorded in the villages of Muzhyliv, Nosiv, Novosilka, Zavaliv of Pidhaietskyi region of Ternopil district (ethnographic region of Eastern Opillia). The interchangeability of oral texts of Christmas carols, their rhythmical forms of verse and melody on synchronous level are analyzed. The

attention is paid to the means of preservation of Christmas carols in the active repertoire of contemporary folk singers.

Key words: *Christmas carols (koliadky and shchedrivky), mobile processes, Eastern Opillia, rhythmical forms of verse and melody.*

Проблема мобільних процесів у музичному фольклорі одного середовища є важливою складовою у системному дослідженні художньої творчості народу. За останні десятиліття вона загострила увагу етномузикознавців глибшим розумінням живучості фольклору та його адаптації до будь-яких умов. Проблему змінних процесів у музичному фольклорі порушували вчені-музикознавці та фольклористи-словесники в минулому (на них звертав увагу І. Франко [14], С. Людкевич [1], Ф. Колесса [9], К. Квітка [7; 8], З. Можейко [12], М. Мухаринська [13], С. Грица [3; 4], А. Іваницький [6], Є. Дюдюк [5] та ін.). Проте ні один, хто записував музичний фольклор, хто вивчав його в умовах природного побутування, не зміг пройти повз його безперервну змінність і разом з тим властиву йому сталість. Однак ще не до кінця вироблено механізми вивчення співвідношення цієї діалектичної пари, оскільки кожне фольклорне середовище неповторне системою змістового наповнення та механізмами фольклорного творення і репрезентації.

Мета статті – виявити семантичну та структурну змінюваність у традиційних народних колядках і щедрівках Східного Опілля в просторовому відношенні.

Музичний фольклор як соціокультурне явище відрізняється від писемної культури своєю постійною змінюваністю. Змінність складових музичного фольклору насамперед стосується як словесного тексту того чи того пісенного зразка, так і його мелодики. Найчастіше, за спостереженнями вчених-етномузикознавців, змінними виступають словесні тексти. Адже вони, за словами видатного українського етномузикознавця Ф. Колесси, як то листя на дереві з приходом певного часу змінюється і набирає нових ознак.

Змінюваність словесних текстів у традиційних колядках Східного Опілля найбільш властива приспівам. Зокрема, в записаних нами традиційних народних колядках часто зустрічається приспів «Дай, Боже», що акумулює в собі відгомін культу язичницького Даждьбога – новонародженого Сонця. Християнська церква, відчуваючи своє безсилля перед народними звичаями, намагалася підпорядкувати язичницькі свята своєму (церковному) календарю. Так поступово у народних колядках з'являються образи Матері Божої, Ієсуса Христа, святих Петра і Павла, а в народній драмі – вертепі – образи Ангела, Пастушка, Ірода. Отже, з часу хрещення України поступово змінюється й символіка та лексика колядок і щедрівок. Міф про створення Світу також набув християнізованого забарвлення: замість птахів виступає сам Христос, а замість явора – кедрове дерево, на якому він був розп'ятий, або з якого будують диво-церкву. Мотив побудови Всесвіту перетворився на мотив побудови християнської церкви [11, с. 47].

Мобільні процеси в традиційних народних колядках і щедрівках досліджуваної місцевості найбільш відчутні у варіантах, наближених синхронно до вихідного (вихідними варіантами в даному разі є ті, що записані в с. Мужилів Підгаєцького району Тернопільської області). Для розуміння змінних процесів у фольклорі на синхронному рівні ми зробили записи у сусідніх з Мужилівим селах Новосілка, Носів та Завалів. Це дало можливість, власне, спостерегти варіабельність словесних текстів та мелодики, хоча такого роду процеси на вербальному рівні – природне явище у життєдайності фольклору взагалі.

Для прикладу розглянемо варіанти традиційної народної колядки «Пішов Івасьо рано косити», записаних у той самий час у селах Мужиків, Носів, Завалів та Новосілка. Треба зауважити, що словесна лексика у сюжетах цих варіантів змінена лише спорадично. Ці зміни передусім стосуються імені головного персонажа. Якщо у вихідному (мужилівському) варіанті головний персонаж називається Івасем, то у носівському – Іванцьом. Деякі зміни торкнулися й інших лексичних складових: замість «нього», «покоосу», що властиві мужилівському сюжету, утворилися «його», «покоса» – у носівському тощо.

Сюжетний каркас у колядці «Пішов Івасьо рано косити» побудований на 3-х мотивних блоках та поколяді (віншуванні). Мотивні блоки мають по 5 строф та 1 строфу має поколядь.

Треба зауважити, що мотивні блоки можуть збільшуватися чи зменшуватися в кількісному відношенні. Така зміна характерна для варіанта, записаного в с. Носів Підгаєцького району Тернопільської області, сюжетний каркас якого охоплює 14 строф, що на 2 строфи менше від мужилівського (в ньому пропущені строфи, що констатують виробничий процес головного персонажа – «пішов Івасьо рано косити»).

У сюжеті колядки «Пішов Івасьо рано косити» фігурують два мотиви: мотив збирання врожаю та мотив, що є домінуючим, – привороту дівчиною парубка. До речі, вони є стабільними як у вихідному, так і в наступних варіантах.

Більше лексичних змін відбулося у варіантах колядки «Пасла Гануся чотири воли», записаних у вище зазначених селах (Мужилів та Носів). Серед них більш архаїчним виявився варіант, записаний нами в с. Носів. У цьому селі співачка більше зберігає стародавні діалектні слова. Якщо в носівському варіанті головний персонаж відтворений як «Ганусі», то у мужилівському – «Гануся». Аналогічна архаїка зберігається і в наступних лексемах носівського варіанта «щистечко несла» замість «воли згубила»; «післала післи» замість «послала послі»; «та й воли знайшов» замість «воли вже знайшов» тощо. Такого роду зіставлення лексем показують динаміку поетичного тексту в музичному фольклорі, що, як й людське мовлення, є постійно змінюваним. Треба зауважити, що словесний текст носівського варіанта є коротшим, ніж мужилівський. Це, власне, вказує ще й на композиційну мобільність у календарно-обрядовому фольклорі.

Цікавим прикладом змінних процесів у словесному тексті є щедрівка дівчині «В паньськім городі росла лілія», що побутує майже в усіх селах Східного Опілля. Для підтвердження цього факту зіставимо три варіанти цієї щедрівки, записані нами у сс. Мужилів, Носів та Новосілка Підгаєцького району Тернопільської області. Найбільше архаїки зберігає носівський варіант. Тут використані такі лексичні форми, як «лілію си викохала», замість «лілію си розводила» (мужилівський варіант), «бо м не твоя коханочка» замість «бо ми усхне лілійочка» (мужилівський варіант) або «зірву, зірву до листочка, бо я твоя коханочка» замість «ой дам я тобі листочок, бо то буде на віночок» (мужилівський варіант). Такого роду зміни у словесних текстах повністю кореспондують з висловленням Ф. Колесси: «словесний текст і мелодія у фольклорі пов'язані в одну артистичну цілість» [9, с. 248]. І дійсно, словесний текст на відміну від мелодики майже не має ідентичних лексемних кальок, а є змінним в одному співочому середовищі як у синхронному, так і в діахронному відношеннях. Зіставимо два варіанти щедрівки «В паньськім городі росла лілія», перший з яких записаний нами в 2010 р. (назвемо його вихідним варіантом – ВВ), а другий – у 2011 р. (назвемо його наступним варіантом – НВ). До речі, часовий проміжок між записами – 1 рік:

ВВ

В паньськім *городочку* *росте* лілія,
хто ж її посадив – панна Марія.
Як садила, говорила,
лілія ся вже *розвила*,
бо то лілія.
Прийшов до неї батенько її:
Вирви ми, доню, *квітку з лілії*.
– Не вирву ти ні листочка,
бо не моя лілійочка,
бо то лілія.

НВ

В паньськім *городці* *росла* лілія,
хто ж її посадив – панна Марія.
Як садила, говорила,
лілія ся вже *розцвила*,
бо то лілія.
Прийшов до неї батенько її:
Вирви ми, доню, *квітку лілії*.
– Не вирву ти ні листочка,
бо не моя лілійочка,
бо то лілія.

Як бачимо, зміни словесних текстів двох варіантів одного співочого середовища в діахронному відношенні незначні. Трафаретка сюжету двох варіантів майже ідентична (замість «в городочку – «в городці», «квітку лілії» замість «квітку з лілії», «бо не моя» замість «бо то моя» тощо).

Дещо інша картина спостерігається у зіставленні словесних матриць у варіантах щедрівки «В паньськім городі росла лілія», записаних нами в сусідніх селах Мужиків та Носів Підгаєцького району Тернопільської області на діахронному рівні (часовий проміжок між ними – 1 рік):

ВВ

*Там у городочку росла лелія,
хто ж її посадив – панна Марія.
Як садила, так садила,
лілію си розводила,
ой то лілія.
Прийшов до неї батенько єї,
просить у неї корчик лелії.
– Не дам я ти ні листочка,
бо ми усхне лелійочка,
ой то лелія*

НВ

*В панськiм городочку росте лілія,
хто ж її посадив – панна Марія.
Як садила, говорила,
лілія ся вже розвила,
бо то лілія.
Прийшов до неї батенько її:
вирви ми, доню, квітку з лілії.
– Не вирву ти ні листочка,
бо не моя ліліїочка,
бо то лілія.*

Треба зазначити, що змінні процеси у сюжетних матрицях двох сусідніх співочих середовищ більш відчутні, ніж у моногенному. Вони відмінні не лише на рівні окремих лексем, а й цілих лексичних груп:

ВВ

*Як садила, так садила,
лілію си розводила,
ой то лілія*

НВ

*як садила, говорила,
лілія ся вже розвила,
бо то лілія.*

Такого роду зміни в словесних текстах однієї щедрівки вказують на їхню постійну варіабельність та підпорядкованість переважно власним уподобанням виконавця або групи виконавців, тобто вони є змінними за своєю природою на відміну від мелодики, що є переважно сталою як у синхронному, так і в діахронному відношеннях.


Отже, в піснях зимового календарно-обрядового циклу досліджуваної місцевості мобільність словесних текстів і їхніх композиційних матриць є незначною. Це насамперед пов'язано з тим, що їхні словесні тексти та мотиви більш прив'язані до календарних обрядодійств. Адже репертуар зимового календаря має конкретного адресата та точне часове прикріплення й через те має значно меншу сферу сюжетних відмін та мотиваційних наповнень. Тому вони є сталими в жанрових ознаках і ніколи не переходять від одного жанру до іншого. Це дає підстави стверджувати, що колядково-щедрівкові словесні тексти є доволі стабільними і позбавлені часових нашарувань.


Мелодичі пісень зимового календарно-обрядового циклу досліджуваної місцевості, як і в їхніх словесних текстах, також властиві мобільні процеси. Вони торкаються певною мірою різних її складових. Найбільш показово змінні процеси спостерігаються у ритмічних формах вірша. Це особливо відчутно на прикладі східноопільських колядок і щедрівок. У діахронному відношенні ритмічні форми вірша у піснях зимового календарно-обрядового циклу є мобільними, хоча такого роду мобільність є скритою. У цілому вони пройшли етапи від цезурованого восьмискладника 4+4 до цезурованого дванадцятискладника 6+6, і часто такого роду відхилення відбуваються в одній пісні під час її виконання. Цезурована восьмискладова форма 4+4 є типовою для щедрівок [10, с. 126]. Вона у такій формі збереглася в східноопільських щедрівках дотепер.

Прикладом мобільності ритмічної форми вірша в середині пісенного твору може слугувати щедрівка хлопцеві «Ой на річці на Йордані», записана автором у с. Мужилів Підгаєцького району Тернопільської області. У цій щедрівці мобільною передусім є сама строфічна будова. Якщо перша строфа цієї щедрівки представлена восьмискладовою формою (до речі, вона є дворядковою), то друга строфа – семискладовою, зокрема другий її сегмент виступає трискладовим, а перший сегмент четвертої строфи – п'ятискладовим (п'ятискладник представлений і в другому сегменті п'ятої строфи). Як бачимо, в більшості сегментів цієї щедрівки відбувається ритмічна варіабельність від трискладника до п'ятискладника.

Мобільною (в значно меншому обсязі) виявилася й ритмічна форма вірша у щедрівці дівчині «До дунаю доріженька», записаній також у с. Мужилів. Тут рухливою виявилася лише остання строфа, що виконує функцію віншування (до речі, після віншування повторюється й другий вірш попередньої строфи):

А миленький вже приймає,
ще й з дороги запрошає.
А за тим словом бувай здорова,
ще й з дороги запрошає.


У досліджуваній місцевості ритмічна форма вірша 4+4 представлена й типовою для щедрівок силабомелодичною моделлю – висхідним йоніком – . Ця ритмічна структура, на думку українських вчених-етномузикознавців Ф. Колесси [10, с. 126], К. Квітки [7, с. 68], А. Іваницького [6, с. 54], а також за нашими спостереженнями, є типовою в українських щедрівках та часто вживаною в інших обрядових народнопісенних жанрах, зокрема у веснянках-гаївках, русальних, петрівчаних, родильних, хрестильних. Вона є характерною і для обрядового фольклору росіян, білорусів, поляків, сербів, хорватів, болгар [10, с. 177-185].

У щедрівці «До дунаю доріженька» силабомелодична модель є мобільною лише у першому сегменті останньої строфи. Такого роду відхилення від типової форми є спорадичною і продиктована лексичним розширенням останньої строфи (ця строфа виконує функцію віншування). До речі, мобільним є й перший сегмент у варіанті, записаному в сусідньому від Мужилова селі Носові. Силабомелодична модель цього сегмента інша у двох варіантах, зокрема у мужилівському й носівському творить поєднання дактиля і спондея – , що за формою віддалений від типової колядкової моделі.


Аналогічна форма варіабельності відчутна й у першому сегменті щедрівки «Ой на річці на Йордані», варіанти яких записані автором у селах Мужиків та Носів Підгаєцького району Тернопільської області. Це дає право констатувати, що мобільні процеси в силабомелодичному ритмі відбуваються переважно у першому та другому сегментах строфи, оскільки вони мають природну властивість до часткової змінюваності.

Висхідний йонік як ритмічна організація представляє вже мелодизовану моторику. Треба зазначити, що ця ритмічна модель у двосегментному восьмискладнику творить дві підгрупи: 1) підгрупу ритмічних форм без приспіву та 2) підгрупу ритмічних форм із приспівом. Цезурований восьмискладник насамперед продиктований сакральністю рухових елементів, які, без сумніву, супроводжували зимовий календарно-обрядовий фольклор на початковому етапі його функціонування.

До поширених (типових) ритмічних форм вірша у зимовому календарно-обрядовому фольклорі Східного Опілля належить десятискладник 5+5. Він охоплює переважну більшість досліджуваних нами колядок. На відміну від щедрівкової форми, колядкова в основному є сталою. Мобільність присутня лише в деяких строфах колядок, зокрема в колядці «Пішов Івасьо рано косити», що представлена мобільною формою вірша, яка в деяких строфах доходить до дванадцятискладника 6+6. Остання ритмічна форма властива майже половині строф, які пронизують усю колядкову модель. В інших строфах цієї колядки фігурують форми: 5+5 – у шести, 5+6 – у двох та 4+5 – у одній, 6+6 – у семи. Такого роду рухомість ритмічної форми вірша бере свій початок з того історичного періоду, коли на рівні формотворення він був ще невнормованим.

Колядкова ритмічна форма (маємо на увазі – 5+5) також творить генетично джерельну базу для похідних від неї форм, зокрема 6+6. Найбільшого поширення ця ритмічна форма набула в колядках – в одному з найстаровинніших жанрів. Ф. Колеса назвав цю форму власне колядковою, «...бо колядки і щедрівки заховують розмір 5+5 з незвичайною правильністю, так що рідко, можна б сказати, виїмково, поряд з п'ятискладовими групами зустрічаємо чотири- або шестискладові» [10, с. 130]. Силабомелодична модель колядки творить двосегментну побудову, що складається із поєднання пірихія й анапеста ().

До поширених ритмічних форм у колядках Східного Опілля належить і дванадцятискладник. Ця ритмічна форма, що за своєю природою є генетичною, належить ще й до структуротворчих. Адже найпоширеніша її відміна 6+6 – це сума двох шестискладників (найдавніших ритмічних нецезурованих модусів в українському фольклорі).

Дванадцятискладник у колядках та щедрівках східноопільського району базується на поєднанні тієї версії шестискладника, коли він набув уже унормованості, тобто коли в сегменті почали відчуватися акцентні елементи (). Ця силабомелодична модель є прикладом

багатовікової трансформації нецезурованого шестискладника в цезурований дванадцятискладник.

Отже, мобільні процеси в колядках і щедрівках Східного Опілля показові найбільшою мірою у словесних матрицях та в ритмічних формах вірша і мелодії. У словесних текстах вони спостерігаються на рівні варіабельності деяких лексем (основа словесного тексту залишається незмінною). Це стосується деяких мовленєвих означень – говіркових фонем, морфем. Так само мобільність властива й ритмічним формам окремих сегментів та цілих віршів. У сегментах ритміка варіюється в межах однієї-двох складонот, а у віршах – на рівні зміни самої форми вірша (замість десятискладника виступає дванадцятискладник). Все це пов'язано з динамікою фольклу як соціокультурного явища в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галицько-руські народні мелодії: Етнографічний збірник видає етнографічна комісія Наукового Товариства ім. Шевченка / Зібрав на фонограф Й. Роздольський, списав і зредагував С. Людкевич. – Львів: Друк. Наукового Товариства ім. Шевченка. – Т. 21. – Ч. 1, 1906. – С. 177; Т. 22. – Ч. 2, 1908. – С. 177-384.
2. Гнатюк В. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності / Володимир Гнатюк // В. М. Гнатюк. Вибрані статті про народну творчість / [Упор., всупна стаття та прим. М. Т. Яценка]. – К.: Наук. думка, 1966. – С. 78-95.
3. Грица С. Й. Традиція та імпровізація в пісенно-епічному виконавстві (на матеріалі українських дум) / Софія Грица // Народна творчість та етнографія. – 1977. – № 3. – С. 59-71.
4. Грица С. Й. Часові і територіальні нашарування у словесно-музичній епіці / Софія Грица // Народна творчість та етнографія. – 1974. – № 1. – С. 12-24.
5. Дюдюк Є. І. Пісенний репертуар села Ходовичів / Євстахій Дюдюк // Народна творчість та етнографія. – 1979. – № 3. – С. 64-68.
6. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів / А. І. Іваницький. – Вінниця: НОВА КНИГА. 2004. – 320 с.
7. Квитка К. В. Заметка о происхождении русской песни про татарский полон / К. Квитка // К. Квитка. Избранные труды в двух томах / [Составление и комментарии Л. Гошовского; Общая редакция П. Г. Богатырева]. – М.: Всесоюз. изд-во «Сов. композитор». 1971. – С. 61-71.
8. Квитка К. О критике записей произведений народного музыкального творчества / К. Квитка // К. В. Квитка. Избранные труды в 2-х томах / [Сост. и коммент. В. Л. Гошовского]. – М., 1971. – Т. 2. – С. 30-38.
9. Колесса Ф. М. Наверстування і характеристичні признаки українських народних мелодій / Ф. Колесса // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / [Підгот. до друку, вступ, стаття і прим. С. Й. Грици]. – Київ, 1970. – С. 248-269.
10. Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень / Ф. Колесса // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / [Ред. колегія: Л. М. Ревуцький, М. М. Гордійчук, О. І. Дей та ін.; Підгот. до друку С. Й. Грица; Редактор тому М. М. Гордійчук]. – К.: Вид-во «Наукова думка», 1970. – С. 21-223.
11. Колесса Ф. Українська усна словесність. Підручник-хрестоматія / Філарет Колесса. – Львів: Вид-во Товариства, «Учітеся брати мої». 1938. – 606 с.
12. Можейко З. Я. Песенная культура Белорусского Полесья: село Тонеж / З. Я. Можейко / [Ред. Е. В. Гиппиуса]. – Минск: Наука и техника, 1971. – 247 с.
13. Мухаринская Л. С. Современная белорусская народная песня (Белорусское народное песнетворчество советской эпохи, интонационный склад). – Дисс. ... канд. искусствоведения / Л. С. Мухаринская. – Минск, 1967. – 754 л. с нот.
14. Франко І. Студії над українськими народними піснями. // Іван Франко // Зібрання творів у 50-и томах: література і мистецтво. / [Упор. та коментарі М.Т. Яценка; Ред. колегія: М. Д. Бернштейн та ін]. – Київ, 1984. – Т. 42. – С. 598; – Київ, 1986. – Т. 43. – С. 7-352.

ТЕНДЕНЦІЇ УРБАНИЗМУ В ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЕРИКА САТІ ТА ПЕРЕДСТАВНИКІВ «ФРАНЦУЗЬКОЇ ШІСТКИ»

У статті досліджується естетична природа урбаністичних тенденцій у західноєвропейській музиці початку ХХ століття. Окреслюються соціокультурні передумови актуалізації теми міста та комплекс виразових засобів, спрямованих на її втілення у фортепіанних творах Е. Саті та представників «Французької шістки». Прослідковано еволюцію композиторської свідомості від постромантизму до урбанізму.

Ключові слова: *постромантизм, урбанізм, фортепіанні жанри, піанізм, джаз, тема індустріалізації, конструктивізм.*

ТЕНДЕНЦИИ УРБАНИЗМА В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ЭРИКА САТИ И ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ «ФРАНЦУЗСКОЙ ШЕСТЁРКИ»

В статье исследуется эстетическая природа урбанистических тенденций в западноевропейской музыке начала ХХ века. Исследуются социокультурные предпосылки актуализации темы города и комплекс выразительных средств, направленных на воплощение урбанистических мотивов в фортепианных произведениях Э. Сатие и представителей «французской шестёрки». Прослежена эволюция композиторского сознания от постромантизма к урбанизму.

Ключевые слова: *постромантизм, урбанизм, фортепианные жанры, пианизм, джаз, тема индустриализации, конструктивизм.*

TRENDS IN URBANISM PIANO MUSIC OF ERIK SATIE AND THE REPRESENTATIVES OF THE «FRENCH SIX»

The article examines the aesthetic nature of urban trends in Western European music of the early twentieth century. Outlines the socio-cultural background and updating the topics of complex expressive means to implement urban motifs in the piano works of Satie E. and representatives of the «French Six». Analyzed the specific embodiment of the «new simplicity» in view of French national identity. Traced the evolution of the composer's consciousness of postromantism to urbanism.

Key words: *postromantism, urbanism, piano genres, pianism, jazz, the theme of leisure, industrialization, constructivism.*

На початку ХХ століття стрімкий процес міграції населення, пов'язаний з науково-технічним прогресом та індустріалізацією, призводить до утвердження міського способу життя, що спричиняє глобальні трансформації у сфері людської психіки, світосприйняття і міжособистісних відносин. Тривалий час процес урбанізації розглядався лише як наслідок збільшення чисельності міського населення, але вже на початку ХХ століття спостерігається експансія міської культури, що дало ґрунт трактувати урбанізацію як багатогранний, комплексний феномен.

Мета даної статті полягає у специфікації втілення урбаністичної тематики з огляду на французьку національну тотожність та загальноєвропейські інспірації.

Проблема урбанізації захоплює як видатних мислителів початку ХХ століття (О. Шпенглер, Х. Ортега-і-Гассет, А. Швейцер), так і різних соціологічних шкіл. Вони

солідаризуються у тому, що засилля масової культури веде до безликісті, деіндивідуалізації, а відсутність соціальної відповідальності особистості призводить до занепаду моральних і духовних цінностей. Особливої гостроти набуває проблема самотності людини, її байдужості до навколишнього світу. Звідси особлива значущість ірраціоналістичних напрямів філософії – персоналізм, спірітуалізм, неотомізм, екзистенціалізм та інші, що набувають щоразу ширшої сфери впливу на літературу, музику, живопис, театр. Місто привносить у мистецтво антиромантичні тенденції – конструктивізм, «ритміку» машин, економність виразових засобів, об'єктивізм, динамізм. Естетика урбанізму постулює у мистецтві ясність, лаконізм, простоту. Сакральність, «трансцендентність» творчого акту поступається місцем простоті, доступності як основним естетичним знакам повсякденного світу.

Характеризуючи західноєвропейську музику початку ХХ століття, Б.Асаф'єв визначає її основну якість як незаперечну «залежність настроїв музики і її динаміки, а також характеру звукозапису і звучання музичної тканини від строю сучасного європейського міста ...» [1, с. 166]. Міський стиль життя формує нові уподобання, смаки, що зумовлено зростаючою потребою у легкодоступних, розважальних видах мистецтва: «...Після Світової війни змінилась психіка людей. Їх захоплюють дешеві атракціони з Бродвею, найдурніші з американських картин, детективні романи. Ускладнення техніки йшло в ногу зі спрощенням внутрішнього світу», – зазначає Ілля Еренбург [11, с. 553].

Ніколай Бердяєв у книзі «Криза мистецтва» визначає два напрями розвитку сучасного мистецтва – аналітичний і синтетичний [2]. Перший провокує виникнення таких течій, як модернізм, кубізм, футуризм, а в музиці – конструктивістських тенденцій з опорою на раціоналістичні методи додекафонію (А. Шенберг, А. Берг), пуантілізм (А. Веберн). Другий напрям демонструє спроби поєднання норм класичного мистецтва з сучасними тенденціями. Французька культура, яка акумулювала кращі здобутки західноєвропейської класики, демонструє незвичні поєднання стильових манер, асиміляцію позанаціональних елементів. Відбувається своєрідний «процес дифузії, взаємопроникнення різних стильових рис – імпресіонізму, «неокласицизму» (М. Равель, П. Дюка), традицій «Schola cantorum» (А. Руссель), постромантизму (Ф. Шмітт)» [6, с. 108]. Париж як центр європейської художньої культури приваблює талановитих посланців різних національних традицій демократичністю, відкритістю, бурхливою динамікою суспільного життя, широкими можливостями творчої самореалізації. Молоді, амбітні, сповнені сміливих ідей представники артистичної богеми гуртуються в об'єднання та асоціації, організовують публічні виступи на імпровізованих вечірках – (goguette, з фр. «весела забава»): «поети читали свої вірші, ми виконували найновіші твори, ...на цих зібраннях, де панували веселощі і безтурботність, народилося чимало плідних планів співпраці; окрім того, тут визначився характер багатьох творів, що виникли під впливом мюзик-холу», – пише Д. Мійо [8, с. 119].

16 січня 1920 року в паризькій газеті «Комедія» (фр. Comoedia) виходить стаття музичного критика, письменника, композитора Анрі Колле (фр. Henri Collet: 1885-1951) «Російська п'ятірка, французька шістка і Ерік Саті». Автор констатує спільні наміри російських і французьких композиторів, зокрема їх стремління відстоювати національну специфіку музичної мови, культ простоти у музиці: «Російська музика презентувала знамениту «П'ятірку» – Балакіреєв, Кюї, Бородин, Мусоргський, Римський-Корсаков були об'єднані спільною ціллю. Вони стали об'єктом захоплення, тому що правильно зрозуміли приклад М.Глінки. Шість французів – Д. Мійо, Л. Дюрей, Ж. Орік, А. Онегер, Ф. Пуленк і Ж. Тайфер ... проявляють чудове повернення до простоти, відроджуючи французьку музику, адже вони вірно зрозуміли урок Еріка Саті і слідує мудрим настановам Жана Кокто» [10, с. 112].

Незважаючи на розбрат поглядів щодо ідеї самого об'єднання, можна простежити комплекс спільних рис, притаманних усім членам угруповання. Насамперед це пошук нових шляхів розвитку французької музики на тлі панування деструктивних тенденцій, народжених міжвоєнним періодом. Ставлення до соціальних катаклізмів і воєнних жахів Першої світової війни втілюється у їх творчості опосередковано – через зневагу до морально-етичних і естетичних цінностей довоєнного покоління. Звідси таке рішуче заперечення будь-яких проявів

романтичної естетики в різних напрямках сучасного мистецтва. Нігілізм, пародія, гротеск, буфонада стають основними засобами самовираження та саморепрезентації.

Послідовно заперечуються романтичні ідеали, завуальованість та вирафінованість імпресіонізму і символізму. Одночасно розвінчується штучна переускладненість adeptів вагнеризму, «вбачаючи, ... філософську і естетичну несприйнятливості цих тенденцій духу французької культури» [9, с. 91]. Саме тому нові обрії молодому композиторському поколінню відкрила музика І. Стравінського. Їх захопив нестримний динамізм ритмокомплексів; на противагу імпресіоністичній пейзажності запановує нестримний динамізм, «інстинктивна оголеність» [9, с. 92] емоцій, аскетичність фактури. Три п'єси для чотирьох рук (1915), П'ять п'єс для чотирьох рук (1917)), Соната до мажор Д. Мійо (1916), Сім п'єс А. Онегера (1920), Сюїта до мажор Ф. Пуленка (1920), Три пасторалі Ж. Оріка (1920) демонструють схильність до схематизації форми, уникання «ілюзорно-педального» піанізму (вислів Л. Гаккеля), артикуляції *non legato*, мануальної манери письма.

Безперечним авторитетом і творчим наставником представників «шістки» був Ерік Саті – родоначальник так званої «інтер'єрної» музики, побудованої на довільній повторюваності однієї фрази¹. Така музика, на думку автора, повинна служити супроводом для побутових, повсякденних занять, не привертаючи особливої, окремої уваги. Це, безумовно, була ще одна спроба протиставити імпресіоністичній естетиці ідею простоти, точності, ясності, що стане передтечею виникнення і поширення мінімалістичних («трансмузика», «репетитивна музика») тенденцій.

Одним із символів урбанізму виступає джаз як противага витонченому естетизму минулого. Актуальність джазу була обумовлена його величезними комунікативними ресурсами. Джазові ідіоми ідеально відповідали потребі у створенні загальнодоступної музики на противагу надмірній складності і багатослівності сучасної академічної музичної мови. Їх захоплює екзотичність негритянських наспівів, динамізм, емансипація ритму, своєрідність оркестровки, незвична трактовка традиційних інструментів і техніки гри на них. Проникнення джазової поетики у творчу практику представників «французької шістки» відбувалося не без впливу М. Равеля, К. Дебюссі та І. Стравінського, експериментальні пошуки котрих невдовзі стали класикою. Захоплення джазом призводить до проникнення у традиційні синтаксичні структури імпровізаційності, спонтанності, непередбаченості, що створює ілюзію народження форми безпосередньо у процесі виконання.

Одним із зразків асиміляції джазової стилістики є цикл «Гносьєни» (*Gnossiennes*, 1887-1890) Еріка Саті. Нехтуючи загальноприйнятими нормами запису, він не вказує ключові знаки, метр, вільно поводить з паузами, відмовляється від тактового запису, хоча синкоповану формулу «бас–акорд» чітко витримано в чотиридольному метрі протягом усього циклу². На тлі остинатного акомпанементу, де переважають трізвуки і септакорди, виразно звучить проста мелодія. Попри відсутність контрастів і активного музичного розвитку цикл «Гносьєни» демонструє новий тип драматургії, що стало результатом апробації на європейському ґрунті деяких принципів позаєвропейського типу мислення. Стан самозанурення поглиблюється шляхом повторення або чергування одноманітних гармонічних послідовностей та фактурних малюнків, що призводить до переосмислення класичних форм інструментальної музики.

У контексті пошуків нового звукового світу, пов'язаного з естетикою урбанізму, – Три Сарабанди (*Thiboudet* 1887), Три Гімнопедії (*Trois gimnopedies*, 1888) Е. Саті; «Вальс-імпровізація на тему ВАСН» (1932) та 15 імпровізацій Ф. Пуленка.

До стильових процесів, пов'язаних з асиміляцією джазу, слід віднести і тенденцію активізації ритмічного фактора. Джазова ритміка являє собою нову енциклопедію динамічних можливостей, що призводить до її домінування у процесі формотворення. Поява організованого

¹ Перший типовий зразок – фортепіанна п'єса «Роздратування» (фр. «*Vexations*», 1893), котру виконавець згідно з авторською ремаркою, повинен виконувати «840 разів підряд, але не більше».

² Можна провести паралель з сюрреалістичними пошуками французького поета-авангардиста Гійома Аполлінера (1880–1918), котрий уже в першій своїй збірці «*Alcools*» (1913) розмістив вірші без розділових знаків.

ланцюга ритмічних структур, на думку Е. Денісова, служить «стимулом полегшення сприйняття музичної інформації» і своєрідним порятунком від «ритмічної аморфності» [4, с. 164]. Поява оригінальних композицій із залученням поліритмії та поліостинато спричинила проникнення у сферу академічної музики певних елементів джазу: формули регтайму¹, бугі-вугі², свінгу³, а також темпового рубато тощо. Перехресна ритміка регтайму з його нестримною «лавиною синкоп» на тлі ритмічної остинатності стає уособленням пульсації сучасного життя, його пришвидшеного темпу. Звідси і нова трактовка фортепіано, його ударність, токатність, що служить засобом втілення підкресленої ритмічної пульсації і механістичних динамічних контрастів (*pp-fff*). Опираючись на структуру класичного регтайм-фортепіано⁴ і зберігаючи його характерні особливості, композитори демонструють оригінальні фортепіанні рег-композиції, серед яких «Reg-Time Parade» Е. Саті, «Три рег-каприси» Д. Мійо, «Piano-rag-musik» (1919) І. Стравінського, «Регтайм» П. Гіндеміта (із «Сюїти 1922»). Вплив джазової стилістики простежується і в деяких фортепіанних творах Ж. Оріка – Фокстрот «Прощання з Нью-Йорком», «Партіта для двох фортепіано». Екзотичні ритми і мотиви бразильських та португальських народних танців (танго, самбо, португальське фадо) стали основою двох фортепіанних зошитів Д. Мійо «Спогади про Бразилію» («Saudades de Brazil» 1920-1921), а також п'єси для голосу і фортепіано «М'яка карамель» (1919).

Наявність елементів джазу більш опосередковано спостерігається у творчості А. Онегера, зокрема у Концертіно для фортепіано (1925), де прозорість, ясність фактури поєднується з ультрасучасними поліритмічними формулами та синкопованими джазовими ритмами. «Фортепіано ніби трактується як інструмент *obligato*, тобто інструмент, що супроводжує оркестр, а не вступає з ним у двобій», – пише М. Друскін⁵ [6, с. 66].

До джазових принципів у професійній композиторській творчості можна віднести і особливі прийоми артикуляції, і нетрадиційні методи звуковидобування, що пов'язані з пошуком специфічного тембрового звучання не лише фортепіано, але й оркестрових інструментів – заповільнена вібрація струнних; глісандо, вібрато, тремоло духових; високі регістри міді; введення у традиційні оркестри групи саксофонів; посилення ролі ударних. «З ритмічною моделлю регтайму в піанізм ХХ століття прийшла джазова ударно-безпедальна манера, технічною основою котрої стають вертикальні рухи фіксованої кисті. «... Це означало нову систему піанізму; в її основі лежить ідея уривчастості фортепіанного звучання» [3, с. 15].

¹ Регтайм (англ. ragged time – розірваний час) – різновид американської фортепіанної джазової музики, що є комбінацією синкопованої мелодії (переважно з короткими паузами на сильних долях такту) із стійким, бінарним ритмічним супроводом (boom-chick). Пошук більшої свободи басової лінії привів до особливої фортепіанної техніки – stomp piano (тупцююче ф-но), stride piano (крокуюче ф-но) з більш розвинутою фактурою акомпанементу (введення у партію лівої руки, окрім басу, мелодичної лінії, що в джазових оркестрах зазвичай доручалась тромбону). У Європі набув популярності як салонний танець, ставши основою для виникнення і поширення тустепу (англ. two step – два кроки в один такт, досить швидкий танець) і фокстроту (англ. foxtrot – лисячий крок, інша версія походження – на честь актора Гаррі Фокса, що придумав цей танець для виступу на шоу у Нью Йорку в 1913 р; повільний різновид регтайму).

² Бугі-вугі – фортепіанний блюзовий стиль, що виник в Чикаго після появи композиції Пайнтопа Сміта (Pinetop Smith 1904-1929) на основі регтайму. Принцип акомпанементу базувався на повторюваних остинатних фігурах, натомість партія правої руки ускладнена поліритмічними остинатними конфігураціями з кластерними гармоніями на фоні блюзового ладу (понижені третій і сьомий ступені мажору, підвищений четвертий мінору). Характерним елементом бугі-вугі є наявність брейків (зупинка акомпанементу лівої руки для виходу на наступну імпровізацію у правій руці).

³ Свінг (англ. swing – розхитування, розмах, природний хід, свобода дій), свінгувати – манера джазового музикування, якій властива спонтанність, імпровізаційність, рубатність, ритмічна свобода мелодичної лінії на фоні витриманого основного ритму твору. Першовідкривач свінгу голландець Йоост Ван Праг стверджував, що свінг – це психічне напруження, що створюється при тяжінні ритму метром.

⁴ Форма регтайму викристалізувалась у творчості американського джазового піаніста Скотта Джопліна (1867-1917) і складалась із чотирьох 16-тактових секцій на основі різних музичних тем.

⁵ Окрім Концертіно Онеггера, в цьому контексті він згадує «Етюд» і «Карнавал» Д. Мійо, «Kammermusik №2» П. Хіндеміта, «Partita» Казелли, «Іспанські ночі» М. де-Фальї.

Переважає репетиційно-мартелютна техніка, артикуляція *non legato*, експресія ударно-безпедального піанізму: «Сім маленьких п'єс» Онегера, «Сюїта до мажор» Ф. Пуленка, «Три пасторали» Ж. Оріка, «Trois Rag – Caprices» (1922) Д. Мійо.

Нова ударна трактовка фортепіано призвела до виникнення так званого «препарованого» фортепіано. Так, у 1913 році Е.Саті виконує свої «Шість крихітних танців» до власної п'єси «Пастка Медузи» («Le Piegé de Meduse») на підготовленому фортепіано. Цей метод у майбутньому широко використовує Джон Кейдж, вперше застосувавши його у 1938 році при написанні п'єси «Metamorphosis». Серед інших найвідоміших опусів для препарованого фортепіано – «Sonatas and Interludes» (1946-1948) та «Perilous» (1943)¹.

Паралельно до проникнення джазової стилістики у сферу академічної музики спостерігається стремління зберегти національну французьку тотожність у мистецтві. «Жодна з музичних шкіл Європи так стійко не дотримувалася вітчизняних музичних традицій, як французька..., – зауважує М. Друскін. – Традиція ця, як повноводна ріка, що збагачується багатьма і різними припливами, але не змінює визначеного напрямку...» [6, с. 92]. Ідеолог «шістки» Жан Кокто, оминаючи увагою французькі фольклорні традиції, вбачає такі джерела саме у побутових міських жанрах, котрі, на його думку, не дивлячись на англо-американський вплив і пов'язані з цим «пертубації французького смаку і екзотизму», зуміли зберегти характерні якості саме французької національної традиції [9, с. 96]. Атмосфера кафе-концертів (фр. *café chantant* – букв. співаюче кафе, кафе із співом), різноманітних артистичних зібрань (фр. *goguette*, що означає «весела забава», «веселий спів»), культура шансонє (виконавців побутових пісень «*chanson*») проникає у саму суть французької академічної музики і сприймається молодими композиторами як явище органічно національне. Звідси риси салонності з тяжінням до простоти музичної мови і мініатюрності, лаконічності форм, звернення до жанрів сучасної побутової танцювальної і вокальної музики, проникнення у сферу академічної музики вуличних інтонацій з притаманними їм вульгарністю і надмірною простотою. Тенденція спрощення музичної мови, наближення її до повсякденності призводить до домінування мелодичного начала за аналогією з приматом малюнка у живописі [9, с. 98]. Мелодія у даному випадку виступає носієм конкретного, реального образу, вона коротка і чітка, їй абсолютно не властива широта дихання, яка було притаманна романтичній кантилені. Натомість сюжетний тип розвитку відбувається шляхом зіставлення і нашарування декількох мелодичних ліній, що розвиваються незалежно або через порівняння різнорідних явищ, що калейдоскопічно змінюють один одного. Таким чином, композиції будуються за принципом стрімкої концентрації і стретності, що обумовлено бажанням досягти «найбільшої виразовості при найменшій затраті засобів» [1, с. 168]. Швидка зміна образів, концентрація і спресованість сюжетних ліній викликає появу незвичних жанрових і стилістичних поєднань – «Вальс-імпровізація», «Вальс-міюзетт» Ф. Пуленка, «Вальс-балет», «Фуга-вальс» Е. Саті. Тут вальс виступає своєрідним символом Парижу, він передає елегантний шарм культури шансона.

Стрімкий напружений пульс темпо-ритмічного розвитку є відображенням впливу кіно з його специфічними прийомами монтажу, раптовими часовими зсувами, що прискорюють цей процес. Так, у Концерті для двох фортепіано ре мінор Ф. Пуленка (1932) музична драматургія побудована за принципом калейдоскопічного протиставлення різнорідних епізодів. Співвідносячи між собою полярні образи, композитор ніби намагається наслідувати атмосферу вуличного балагану чи циркового дійства на вулицях Парижу, а калейдоскопічність у послідовності тем, образів, темпів створює враження справжнього свята, демонструючи надзвичайну дотепність та почуття гумору автора.

Досить часто образи міста молодими композиторами висвітлюються з гумором. Слід згадати колективний витвір «шістки» (окрім Дюрєя) – танцювально-мімічний фарс «Наречені на Ейфеловій вежі» (1921) на сюжет Ж. Кокто; балети «Бик на даху» (1919), «Блакитний експрес» (1924), «Салат» (1924) Д. Мійо; світську кантату «Бал-маскарад» (1932) Ф. Пуленка,

¹ У 1949 році Кейдж отримує премію Соломона Гуггенхайма від Американської Національної Академії мистецтв і літератури за роботу з оркестром ударних інструментів і винахід препарованого фортепіано, хоча від моменту виникнення такого методу Еріком Саті пройшло близько 25 років.

фортепіанний цикл «Джек у стойлі» (1899), балет «Парад»¹ (1916) Е. Саті, де музична канва пронизана цитатами сучасних побутових танців, вуличних і кабареетних пісень. Схильність до гротеску, пародії, буфонади є відображенням нігілістичного ставлення до сучасних реалій, своєрідним протестом молодих митців і одночасно виступає як елемент розваги, демонстрації життєрадісного світосприйняття, юнацької дотепності і сміливості. Пародійно-гротескному висміюванню піддаються не лише сучасні реалії великого міста, але й античні сюжети, музичний стиль і творчість композиторів-попередників. Так, у «Трьох вишуканих вальсах пересиченого гульця» (1914) Е. Саті пародіює музичне письмо М. Равеля, в «Автоматичних написах» (1913) гротескно відчужує мотиви модних міських пісень і популярні танцювальні ритми. Пародійним трансформаціям піддаються музичні теми композиторів-попередників – Моцарта, Шопена, Шуберта, Дебюссі та ін. Наприклад, тема «Турецького маршу» Моцарта в першій п'єсі «Турецька тірольєна» фортепіанного циклу «Ті, що гризуть і дратують дерев'яного бовдура» (1913) викладена у тридольному розмірі з елементами вальсової ритмоформули на тлі ускладненої гармонізації септакордами. Дотепно переосмислюється і тема рапсодії для фортепіано з оркестром «Іспанія» Е. Шабріє у третьому номері циклу «Іспаньяна». Таким чином, автор глузує над композиторами, що його «дратують».

Впроваджаючи ідею наближення мистецтва до сучасного життя, молоді композитори звертаються до тематики спорту і цирку як невід'ємних складових міського дозвілля. У зв'язку з цим простежується тенденція відображення механістичного руху, чітко організованої і цілеспрямованої людської енергії, спортивної зібраності і зосередженості. Об'єктивність, однозначність сприйняття і відображення явищ, економність виразових засобів, конкретність і лаконічність протиставляються витонченому психологізму і рефлексивності романтизму, «відкидається будь-яке ускладнення в сприйнятті оточуючого, все, що претендує на заглибленість чи деталізацію, будь-яке затуманення, невизначеність, недомовленість..., звідси – відмова від обтяжуючих деталей і непотрібного формального розвитку заради скупості, чіткої констатації факту» [9, с. 98]. Поряд з оркестровими опусами А. Онегера (балет «Скейтинг-рінг» (1921), Симфонічний рух №2 «Регбі»(1928)), Е.Саті (циркові номери в балеті «Парад»), фортепіанні цикли «Спорт і розваги» (1914), «Вічні рухи» (1918), «Прогулянки» (1924) Ф. Пуленка, сюїта «Циркова вистава» (1917) Л. Дюрея є яскравими зразками втілення вище окреслених тенденцій. Метро-ритмічна остинатність, що відображає певний рух чи жест, чіткість і ясність мелодичних ліній, відмова від традиційного розвитку музичного матеріалу обумовлюють «мінімалістичність» форм цих композицій. Так, наприклад, кожна з 20 мініатюр фортепіанного циклу У. Саті «Спорт і розваги», відображаючи певний вид руху, не перевищує і 10-ти тактів (у записі тактові риси взагалі відсутні).

Естетика урбанізму, проникаючи у різні сфери людського життя і мистецтва зокрема, неминує спонукає митців звернутись до теми індустріалізації. Намагаючись відобразити в музиці картини сучасного промислового міста, передати дух машинерії і техніки, композитори вдаються до певних фонічних ефектів: жорсткі, холодні звукові конструкції; використання принципу зіткнення різних метричних і ритмо-гармонічних фігур; остинатна повторність, що створює ілюзію ритмічної роботи механізму; натуралістичність зображення, і, як наслідок, поширення конструктивістських тенденцій у сфері композиції і техніки письма. «Блакитний експрес», вокальний цикл «Каталог сільськогосподарських машин» Д. Мійо, симфонічна п'єса «Пасифік 231» (є авторська версія фортепіанного перекладу), фортепіанна п'єса «Залізниця «з альбому «Парк атракціонів» (1937) А. Онегера вже в самих назвах вказують на причетність до цієї тематики.

Отже, визначивши основні тенденції урбанізму, що проникли у західноєвропейську музику початку ХХ століття (асиміляція джазу, тематика дозвілля, індустріалізації), ми намагалися простежити їх відображення у творчості французьких композиторів – Е. Саті і представників групи «шести». За цим процесом стоїть прагнення наблизити мистецтво до сучасних реалій і одночасно висловити нігілістичне ставлення до естетики романтизму. Творчі

¹ Для більш точного відтворення атмосфери великого міста Саті вводить у партитуру балета ряд шумових ефектів – автомобільні гудки, стук друкарських машин, револьверні вистріли, шум аеропланів і динамомашин та ін.

принципи і засадничі гасла, проголошені Ж. Кокто, резонували у творчості молодих французьких композиторів далеко не однаковою мірою, часто не завжди збігалися з їх їхньою реальною професійною діяльністю. Так, А.Онегер ніколи не підтримував як «мюзік-хольної» естетики Ж. Кокто, так і «урбаністично-оголеного» стилю Е. Саті. Джазові тенденції не вплинули на творчу свідомість Л. Дюрєя і Ж. Тайфер, котрі, зрештою, і не намагались, за висловлюванням М. Друскіна, «вийти за рамки традицій Форє–Дебюссі–Равеля» [5, с. 26]. Різною мірою захоплювалися побутовою музикою Саті, Пуленк, Мійо, Орік¹. В той час, як Онегер, Мійо, Пуленк широко застосовують динамічні можливості ритму, його самодостатню музичну риторику, Дюрєй перебуває під впливом додекафонії А. Шенберга; Ж. Тайфер майже усе творче життя знаходиться під впливом французьких імпресіоністів. Та, незважаючи на різну «творчу генеалогію» (вислів Г. Філенко), різні підходи до сприйняття і трактовки тем і образів сучасності, естетика урбанізму, безумовно, є одним з потужних факторів мистецької консолідації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Новая музыка / Борис Асафьев // О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – С. 160–174.
2. Бердяев Н. А. Кризис искусства / Николай Бердяев. – Репр. изд. 1918 г. – М.: Интерпринт, 1990. – 47с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Леонид Гаккель. – Л.–М.: Советский композитор, 1976. – 311 с.
4. Денисов Э. Джаз и новая музыка / Эдисон Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 163–164.
5. Друскин М. Из истории французской музыки XX века / М. Друскин // Современные французские композиторы группы «шести». – Л.: Музыка, 1964. – С. 3–35.
6. Друскин М. Новая фортепианная музыка / М. Друскин. [Предисловие И. Глебова]. – Л.: Тритон, 1928. – 112 с.
7. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века / Михаил Друскин. – М.: Советский композитор, 1973. – 270 с.
8. Мійо Д. Заметки без музыки / Д. Мійо. – М.: Советская музыка, 1963. – № 2. – С. 119–120.
9. Філенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки / Г. Філенко. – Л.: Музыка, 1983. – 231 с.
10. Шнеерсон Г. Сати и «Шестерка» / Григорий Шнеерсон // Музыка Франции. – М.: Гос. муз изд., 1958. – С. 106–157.
11. Эренбург И. Люди, годы, жизнь / Илья Эренбург // Собрание сочинений в 9 томах. – Т. VIII. – М., 1966. – С. 553–554.

УДК 786.2 (439)

А. М. ДРАГАН

ВИЯВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ШВЕЙЦАРІЇ НА ПРИКЛАДІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ГАЙНЦА ГОЛІГЕРА

У статті здійснено огляд історико-культурних передумов та способів синтезування національної сучасної традиції Швейцарії з європейськими впливами на прикладі творчості Гайнца Голігера як одного з найбільш плідних та самобутніх митців у галузі камерної музики.

¹ Жорж Орік став першим кінокомпозитором Франції, написавши музику до більш ніж 120 фільмів.

Проаналізовано специфіку виконавських складів, зумовленість мистецьких пріоритетів. Виявлено тенденції архітектоніки форми, технічних засобів, новаторських пошуків митця.

Ключові слова: камерно-інструментальна творчість, виконавський склад, синтез традицій.

А. М. ДРАГАН

**ПРОЯВЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ШВЕЙЦАРИИ НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА
ХАЙНЦА ХОЛЛИГЕРА**

В статье рассматриваются историко-культурные предпосылки и способы синтезирования национальной современной традиции Швейцарии с европейскими влияниями на примере творчества Хайнца Холлигера как одного из самобытных композиторов в области камерной музыки. Проанализирована специфика исполнительских составов, обусловленность художественных приоритетов. Выявлены тенденции архитектоники формы, технических средств, новаторских поисков композитора.

Ключевые слова: камерно-инструментальное творчество, исполнительский состав, синтез традиций.

A. M. DRAGAN

**MANIFESTATION OF THE EUROPEAN TRADITION IN MUSIC OF SWITZERLAND AS
AN EXAMPLE OF CHAMBER AND INSTRUMENTAL WORKS BY
HEINZ HOLLIGER**

We carried out examination of historical and cultural backgrounds and ways of synthesizing the national tradition of modern Switzerland with European influences on the example of creativity Heinz Golliger as one of the most prolific and original artists in the field of chamber music. Performing analysis specific formulations, the conditionality of artistic priorities. Tendencies of architectonic forms, hardware, innovative exploration of the artist.

Key words: chamber-instrumental works, performing the composition, synthesis of traditions.

Камерно-інструментальна музика віддавна вважається своєрідним барометром зрілості національної музичної культури. Її жанрова, стилістична, темброва різноманітність свідчить про високий освітній, технічний, мистецький рівень композиторського та виконавського потенціалу. Особливістю камерно-інструментальної ансамблевої традиції Швейцарії є її полінаціональний синтез, зумовлений історичною та геополітичною специфікою країни, та складним комплексом впливів, тенденцій, взаємозв'язків, пов'язаних з отриманням фахової освіти та мистецької діяльності представників її музичної культури.

Музичне мистецтво Швейцарії у його історичному розвитку та своєрідності творчих засад і традицій в Україні залишається недостатньо відомим, хоч і є досить високорозвиненою частиною європейської музичної культури. До публікацій, у яких містяться деякі дані з історії камерно-виконавської традиції Швейцарії, належать праці Н. Копчевського, огляд Л. Раабена камерно-інструментального мистецтва ХХ століття, роботи, присвячені творчості А. Онеггера (зокрема монографічне дослідження С. Павчинського). Цінними свідченнями безпосередніх мистецьких вражень про виконавську традицію та мистецьку оцінку творчості швейцарських композиторів у контексті європейського музичного мистецтва слугує музично-критичний доробок А. Онеггера (збірка «Про музичне мистецтво») та «Бесіди про музику» видатного швейцарського диригента та композитора Е. Ансерме. Численними є російськомовні дослідження щодо музично-виховної системи Е. Жака-Далькроза, поза увагою яких залишається майже весь його творчий доробок. Відомості про творчість Х. Холлігера знаходимо в нечисленних перекладних інтернет-публікаціях [1; 3] та періодиці [2].

Цим зумовлена мета розвідки, що спрямована виявити історико-культурні передумови та способи синтезування національної сучасної традиції Швейцарії з європейськими впливами на прикладі творчості виконавця-гобоїста європейського рівня, організатора та керівника мистецьких колективів, композитора Гайнца Голлігера як одного з найбільш плідних та самобутніх митців у галузі камерної музики.

Стилістично творчості більшості швейцарських митців ХХ ст. притаманні ознаки пізнього романтизму та імпресіонізму, зумовлені особливостями провідних впливів провагнеріанських тенденцій та творчості С. Франка і К. Дебюссі, що було пов'язано із зарубіжною освітою численних швейцарських музикантів у Німеччині та Франції. Так, наприклад, автор численних інструментальних композицій К. Бек був учнем А. Онеггера і Н. Буланже у Парижі, у нього ж навчався композитор і диригент Л. Кемптер, Е. Жак-Далькроз займався у Сезара Франка і Лео Деліба, Р. А. Моозер отримав освіту у Санкт-Петербурзі, навчаючись у М. Балакірєва та М. Римського-Корсакова, серед учнів М. Регера у Лейпцизькій консерваторії був О. Шьок. Отмар Нуссіо навчався у Міланській консерваторії під керівництвом Отторіно Респігі, Рафаеле Д'Алессандро навчався в Цюріху та Парижі (з 1934 р.) у Поля Рое (фортепіано), Шарля Турнеміра і Марселя Дюпре (орган), Наді Буланже (контрапункт). Рольф Ліберман опанував мистецтво диригування в Будапешті (від 1936 р.) у Германа Шерхена, а з 1940 р. вивчав композицію у швейцарського композитора російського походження Володимира Фогеля. Його подальша діяльність формується на фоні полікультурних впливів: у 1959 р. Р. Ліберман очолив Гамбурзький оперний театр, яким керував до 1973 р. та від 1981 до останніх днів (за винятком періоду керівництва Паризькою Опєрою у 1973-1980 рр.). У 1997 р. він був головою журі Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Бузоні в Больцано (Італія), ставши єдиним іноземцем, якому була довірена ця честь за всю історію конкурсу.

Саме тісні зв'язки з освітніми осередками, концертними інституціями, творчими колективами і мистецькими тенденціями цих країн зумовили й стильову палітру подальшого періоду: з 40-х років ХХ ст. у камерно-інструментальному мистецтві Швейцарії виділяються тяжіння до авангардизму, а також наслідування стильових орієнтирів, близьких до групи «шести» (урбанізм, джаз, неокласицизм), у доробку В. Фогеля та Р. Лібермана зустрічаються приклади звернень до серійної техніки.

Принципово новим за інтенсивністю і значущістю музичного життя Швейцарії став повоєнний період: після 1945 р. тут сконцентрувалися численні Міжнародні музичні організації: Міжнародне музикознавче товариство у Базелі, Європейська асоціація музичних фестивалів у Женеві та ін. Активно діють консерваторії, академії музики, Scuola cantorum у Берні, Лозанні, Цюріху, Базелі, музичні факультети університетів. Друга половина ХХ ст. характеризується новими гранями міжнаціональних впливів: Шандора Вереша, Бели Бартока, Клауса Губера, Альбана Берга, П'єра Булеза. У тісних взаємозв'язках з ними формуються ознаки індивідуального почерку Гайнца Голлігера, Юрга Вітнебаха, Герхарда Гольцера, Урса Петера Снайдера, Роланда Моозера.

Власне такий шлях становлення творчої особистості притаманний і Г. Голлігеру: він здобував композиторську та виконавську освіту в консерваторіях Берна (класи гобоя Еміля Кассаньйо (Emile Cassagnaud), Сави Савова (фортепіано) та у Шандора Вереша (композиція), Парижа Івонни Лефєбюр (Yvonne Lefèbre, фортепіано), П'єра П'єрло (Pierre Pierlot, гобой, приватні заняття), Базельській академії музики (педагогічний курс та композиція у П'єра Булеза (1961-1963). Значення навчання у Ш. Вереша композитор вважав дуже істотними як для власного творчого стилю і його сучасників – Д. Лігеті та Д. Куртага, так і для національного мистецтва: «Коли Вереш вирішив залишитися в Швейцарії, для швейцарської музики це виявилось дуже важливо, оскільки всьому нашому поколінню Вереш дав колосальний імпульс» [1]. В свою чергу наставник присвятив йому «Концертну пасакалію» для гобоя і струнних.

Перші камерні композиції митця датуються 1953 р. Серед них – Соната для гобоя соло (1956/1957, друга редакція 1999), що відобразила концертний її сольний бароковий різновид із застосуванням принципів концертування: «Капрічіо» є взірцем досконалого володіння мистецтва контрапункту, «Арія» – осередком зворушливого настроєвого начала. До цього ж

періоду належать: «Elis» (три ноктюрни) для фортепіано (1961), «Секвенція за Іоанном (I, 32)» (1962) для арфи соло, «Mobile» для гобоя і арфи (1962), Тріо для скрипки, альту і арфи (1966).

Дослідники відзначають у його доробку подальших років впливи А. Шенберга, А. Веберна та Луїджі Ноно. У композиціях митець тяжіє до поєднання гостроекспресивної виразності, національної традиції в рамках індивідуально трактованих серіальних засад, опрацьовує нетрадиційні способи звуковидобування на різних інструментах. До цього періоду належать Струнний квартет (1973), «Studie über Mehrklänge» (1979) для гобоя соло, П'ять п'єс для органа і стрічки (1980), «Studie II» («Etude») для гобоя (1981), «Trema» для альту (скрипки чи віолончелі) соло (1981-1983), Дует для скрипки та віолончелі (1982), два зошити «Пісень без слів» для скрипки і фортепіано (1981–1994) та «(T)air(e)» для флейти соло (1980-83), що увійшов до знакового для творчості митця «Скарданеллі-циклу»¹ (його складають: «Die Jahreszeiten» («Пори року» – тричі чотири пісні для хору а капела, 1975-1978), «Übungen zu Sardanelli» («Етюди до Скарданеллі» для малого оркестру, 1975-1985), «Turm-Musik» («Музика на вежі» для флейти, малого оркестру і півки, 1984) і вищеназвана флейтова п'єса).

Флейта – улюблений інструмент Й. Гельдерліна, і тому вона присутня у всіх частинах циклу без тексту. В (T)air(e), за задумом автора, їй дається остаточна свобода імпульсу її жесту. Цим жестом служить частий вдих, або, навпаки, на грані тиші – видих. Флейта виходить за межі свого діапазону - вгору з допомогою так званих «свистячих звуків» (whistle-tones), а внизу – за рахунок голосу виконавця. Музичне письмо прагне до периферійної ролі власне музичного звучання, де композитор прагне загострити увагу виконавця на моментах різкої зміни дихання – від вдиху до видиху.

Пошуки композитора цього періоду втілює цикл «Прелюдія, арія і пасакалія» для арфи (1987), присвячений дружині – арфістці Урсулі Голігер. У передмові до нотного видання композиції автор коментував власні творчі пошуки: «Арфова п'єса, що виникла в квітні 1987 року, через 25 років після моєї попередньої роботи для арфи соло «Секвенція за Іоанном (I, 32)». Хоча я раніше не обмежував повного хроматичного звукоряду арфи – це стало моїм натхненням. Прелюдія (quasi Perpetuum mobile), за аналогією з «Trema» або «Studie über Mehrklänge»², розгортається на підставі сегменту, що звучить у тому ж темпі в різних регістрах. «Agioso» відображає спробу написати декламаційну музику для багатоголосного інструмента. «Пасакалія» – це 25 варіацій на 5 звуків» [4, с. 3].

Характеризуючи провідні риси окресленого періоду, Джозеф Стівесон констатує: «Зазвичай музика Голігера має дуже щільну внутрішню логіку, викликану суворим застосуванням серійних прийомів, її тембральна насиченість може коливатись від повільної, ослабленої до виняткового насиченого інструментального звуку, практично стає «білим шумом»³. Його твори технічно важко виконати ритмічно і дуже складно слухати» [5].

¹ За цей цикл композитору було присуджено премію Premio Abbiati Венеціанського бієнале у 1995 р. Твір Ганса Голігера «3 Циклу Скарданеллі» написано на слова великого німецького романтика Йоганна Гельдерліна (1770-1843) і є музичним схиленням перед генієм Баха. У його основі заключний хорал Бахівської кантати «Ich will den Kreuzstab gerne tragen», BWV 56. Скарданеллі – це один із псевдонімів, яким підписувався поет Фрідріх Гельдерлін в останні роки свого життя (1833-1843). Це час, як і попередні півтора десятиліття, який знаменитий поет провів у вежі університетської клініки в Тюбінгені, куди вже не проникала марнота світу, що поранив його душу до занурення в безумство. Вірші, підписані цим псевдонімом, а також іменами Бунаротті і Росетті, поет підписував вигаданими датами, наприклад, березнем 1648 року. Виключно прості рядки про життя і смерть, написані нерідко недосконалими розмірами, надихнули Г. Холігера на створення музично-метафоричного коментаря до них.

² Композиція для гобоя соло 1971 року написання.

³ Білий шум – постійний шум, спектральні складові якого рівномірно розподілені по всьому діапазону частот. Прикладами білого шуму є шум водоспаду або шум Шоткі на клемах великого опору. Назву одержав від білого світла, яке включає електромагнітні хвилі частот усього видимого діапазону електромагнітного випромінювання. Білий шум використовується в електронній музиці як у якості одного з інструментів музичного аранжування, так і вхідного сигналу для спеціальних фільтрів, що формують шумові сигнали інших типів.

Наступний період доробку митця представлено творами такими камерними опусами, як: Квінтет для фортепіано і духових (1989), «Passacaille» для флейти соло (1996), Partita для фортепіано (1999), «Souvenirs de Davos» для гобоя, скрипки, альту, віолончелі та арфи (1999-2000), «Souvenirs trémaësques» (2000, друга редакція 2009) для скрипки, «Flüsterfuge und Zirkelkanon» (2000/2001) для чотирьох віолончелей/фаготів, цикл скрипкових дуетів «Duöli» (2001), написаних для дидактичних потреб онуки, «Ma'Mounia» для ударних та інструментального квінтету (2002), «Romancendres» для віолончелі та фортепіано (2003), Partita II для арфи (2004), «Toronto-Exercises» для флейти, кларнета, скрипки, арфи та маримби (2005), «Three Sketches» для скрипки та альту (2006) та ін.

Квінтет для фортепіано і духових (гобоя/англійського ріжка, кларнета/бас-кларнета, фагота і валторни), написаний «на випадок» – для ансамблю, в якому грає Г. Голігер, з потреби завершити концертну програму з фортепіанних квінтетів В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Це – взірць конфліктного інструментального театру, який в камерно-ансамблевій музиці представлено композиціями «Питання без відповіді» Ч. Айвза чи «Дуетами-деулями» К. Цепколенко. Зацікавлення музично-сценічними жанрами у ранній період творчості під впливом співпраці з братом – театральним режисером – у подальшому віднайшло суто інструментальну форму інтерпретації. Згідно з ідеєю композитора, на відміну від струнного квартету – інтелектуального діалогу учасників – тут реалізовано поділ виконавців на дві антагоністичні групи – чотири духових інструменти та фортепіано. Динамічні «спалахи», пасажі на *ff* духових зумовлюють резонування струн роялю, що є самостійною звуковою барвою. З наростанням вібрації обертонів звучання духових втрачає монолітність та цільність, розділяється на автономні лінійні пласти, даючи змогу виконувати соло роялю.

Ще однією знаковою композицією є «Partita» для фортепіано, друга «Intermezzo» з якої має програмну назву «Sphynxen für Sch.». Вона відображає захоплення композитора музичними криптонімами, символікою нот-літер, яке нерідко зустрічається в його доробку у власних, неординарних формах, а також його схиляння перед творчістю Р. Шумана. Цю лінію продовжує і розвиває «Romancendres» для віолончелі та фортепіано (2003), пов'язуючи твір з історією написання П'яти «Романсів» для віолончелі і фортепіано Роберта Шумана у 1853 році, неопубліковані рукописи яких Клара знищила (спалила) через 40 років після їх написання. Звідси – назва твору, що є поєднанням французьких слів «romances» (романс) і «cendres» (попіл). Твір багатий на символіку та музичну крипторафію. Так, у вступі акцентуються звуки C та Es (ініціали Клари). Лист Й. Брамса до неї трактується як фортепіанний інструментальний розділ, а заключна цифра коди містить зашифровану назву місця спочинку німецького композитора (EnDEniCH).

У таких мистецьких рішеннях відображається позиція митця: «Ми боїмося бути занадто легкими, боїмося писати музику для нинішнього моменту. Тому музика не проста і для виконавця, і для слухача... Для американських композиторів характерний пошук матеріалу в 19 столітті... Для них музика – просто предмет купівлі-продажу. Гарний музичний твір насамперед має бути правдивим. Він повинен виражати все, що хоче сказати композитор у найбільш ясній і прямій формі. Але в той же час він може бути і дуже важким для виконання і сприйняття» [3].

Творчий доробок у камерно-інструментальній сфері тісно пов'язаний з виконавською інспірацією (власною практикою гобойної інтерпретації та високим рівнем володіння фортепіано, а також пов'язаною з ними дослідницькою роботою), що зумовлює значну кількість композицій для гобоя, фортепіано та ансамблів з їх участю. Звертає на себе увагу значна чисельність сольних гобойних, флейтових, струнних композицій, позначених особливою увагою до новітніх способів звукоутворення, зміщенням акценту з мелодико-ритмічних чинників на тембральну, сонорну, синтаксичну сфери, новаторські виконавські прийоми.

Концертна діяльність дружини – арфістки, її участь у камерних колективах обумовила послідовну увагу митця до ансамблів та сольних композицій для цього інструмента. Помітне експериментування композитора в арфово-ансамблевих складах: дуетні – гобой і арфа, тріо – скрипка, альт і арфа, квінтети – гобой, скрипка, альт, віолончель та арфа; флейта, кларнет, скрипка, арфа та маримба.

Серед жанрових різновидів камерно-інструментальних композицій Г. Голігера зустрічаються як традиційні ансамблі (сольно-фортепіанні дуети, струнний квартет, фортепіанний квінтет, класичний духовий квартет, ансамблева соната), нетипове для музичного мистецтва сучасності тяжіння до темброво-однорідних складів (квартету фаготів, скрипки та альт, скрипки та віолончелі), так і нетипові тембральні поєднання (наприклад гобой, альт, арфа у Тріо чи гобой і арфа у «Mobile», поєднання органу та магнітної плівки, «Ma' Mouina» для ударних та інструментального квінтету).

Звідси – тяжіння до серіальності, мінімалізму, керованої алеаторики, сонористики, елементів інструментального театру, експериментальні тембральні поєднання, застосування нетрадиційних інструментів для камерного виконавства (гобоя д'амур, цимбалів, гітари, контр-кларнета, контрафагота, різноманітних ударних інструментів), до мультифонічних звучань та новітніх технік звуковидобування на струнних (*col legno batutto*, в тому числі вздовж струни, *pizzicato* за містком, *pizzicati arpeggiati*), флажолетна техніка, перестроювання інструментів у процесі виконання. Глибина втілюваних композитором ідей, прагнення пошуку шляхів слухацької комунікації через символіку, цитатну та вербальну семантику, стилізацію сприяє визнанню творчих здобутків митця та їх виходу за вузьке коло високопрофесійних поціновувачів, з приводу чого митець зазначав: «Сучасна музика насправді більш пряма і агресивна у своєму посиланні. Вона висловлює весь наш досвід, принаймні так повинно бути ... Є сучасна музика, що взагалі не претендує на будь-яке сприйняття. Вона герметична, самодостатня, не містить звернення ні до кого, в ній не мається на увазі слухач. Це як замкнута сфера, з якої нічого не виходить назовні» [3].

Важливим полем експерименту є й процеси формотворення та архітектоніка форми. Виняткового значення у цьому відношенні набувають поліфонічно-контрапунктичні прийоми, алеаторичні перестановки розділів форми, нетипові циклічні утворення (так, струнний квартет Г. Голігера є восьмичастинним циклом).

Різноманітний, багатий на варіативність тембральних складів, стильових спрямувань, мистецьких вирішень камерно-інструментальний доробок Г. Голігера характеризується високим професіоналізмом, творчим та глибоко своєрідним засвоєнням напрацювань європейських композиторських шкіл різних епох та водночас національною та індивідуальною самобутністю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Овчинников И. Хайнц Холлигер: «Лучший подарок – необитаемый остров»: 70 лет гобоисту и композитору Хайнцу Холлигеру: «Не хочу поддаваться юбилейной истерии и никому не советую» / Илья Овчинников // Частный корреспондент. – 2009. – 25 мая. – понедельник.
2. Овчинников И. «Моя музыка рождает у тебя чувство, будто ты попал в темную пещеру или в глухой лес...» Хайнц Холлигер / Илья Овчинников // Русский Журнал. – 2007. – 05.04.
3. Палмер Ф. Интервью с Хайнцем Холлигером (1981) / Фредерик Палмер // ОВОЕ.RU / ГОБОЙ.РУ Российский сайт о гобое.
4. Holliger H. Description / Heinz Holliger/ Holliger H. Preludes, Arias and Passacaglia, dedication: Für Ursula: Schott Music, 1987. – 22 p.
5. Stevenson J. Heinz Holliger Biography / Joseph Stevenson, Rovi // Allmusic: [Електронний ресурс]: <http://www.allmusic.com/artist/heinz-holliger-p247793>.

ТРУБА В СИСТЕМІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ЖАНРІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ

У статті розглядається процес розвитку та становлення репертуару для труби у системі інструментальних жанрів доби бароко (XVII – перша половина XVIII століть). Окреслено провідні тенденції музично-історичного процесу в проекції на еволюцію темброво-виразових можливостей труби. В ході аналізу високохудожніх взірців автором запропоновано огляд еволюційного поступу європейської інструментальної традиції з акцентом на жанрах сонати і концерту.

Ключові слова: труба, церемоніальна музика, соната, концерт, репертуар.

О. И. ВАРЯНКО

ТРУБА В СИСТЕМЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЖАНРОВ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКОВ

В статье рассмотрен процесс развития и становления репертуара для трубы в системе инструментальных жанров музыки эпохи барокко (XVII – первая половина XVIII веков). Определены ведущие тенденции музыкально-исторического процесса в проекции на эволюцию темброво-выразительных возможностей трубы. На примере высокохудожественных сочинений автором предложен обзор эволюционного процесса европейской инструментальной традиции с акцентом на сонате и концерте.

Ключевые слова: труба, церемониальная музыка, соната, концерт, репертуар.

O. I. VARYANKO

TRUMPET IN THE SYSTEM OF INSTRUMENTAL GENRES OF EUROPEAN MUSIC OF THE XVII – FIRST HALF OF THE XVIII CENTURIES

In the article have being observed a variable process developing and forming of the repertoire for trumpet in a complicated system of instrumental genres of European music (the XVII – first half of the XVIII centuries). The author has provided an overview of the evolutionary progress of European instrumental tradition, with emphasis on such genres as sonatas and concertos.

Key words: trumpet, ceremonial music, sonata, concert, repertoire.

Останнім часом увагу дослідників-музикознавців привертають питання, присвячені висвітленню естетико-філософських вимірів епохи, стилів і жанрів, взаємодії різних видів мистецтва. Важливою для визначення основних етапів розвитку трубного виконавства є праця Джіроламо Фантіні «*Modo per imparare a sonare di Tromba*» (1638), який перший вводить трубу в концертну практику як сольний інструмент і тим самим відкриває нову добу в розвитку трубного мистецтва.

Наукову та інформативну цінність мають праці Е.Тарра, який досліджує давні трактати, присвячені історії європейської інструментальної традиції та коментують характеристику інструментів трубного сімейства у працях трубачів-композиторів того часу: Чезаре Бендінеллі, Джіроламо Фантіні, Йоганна Ернста Альтенбурга. Автор є не лише виконавцем-трубачем, але й педагогом, видавцем і редактором великої кількості творів для труби, засновником і директором першого в Європі «Музею труби» у Бад-Сьокінгені (ФРН).

Мета статті – висвітлити зміни статусу труби як активного учасника камерно-інструментальної музики та сольного виконавства.

Механізм побудови жанрової системи, особливості її становлення і функціонування у добу бароко визначаються провідними тенденціями розвитку інструментальної музики того часу. В рамках жанру відбувалося зіставлення та взаємодія різних мов, композиційних та драматургічних принципів. Барокові жанри доволі рельєфно увиразнюються та диференціюються за соціальним призначенням та функціонуванням, складом, особливостями лексики тощо. Нерідко виникають жанрові гібриди, що є явищем нормативним і навіть симптоматичним для перехідного часу – Й.-С. Бах іноді називає кантату концертом або мотетом, під назвою «симфонія» також часто-густо фігурують мотети, сюїти, інструментальні п'єси на кшталт токату або фантазій, прелюдії та інтерлюдії [2].

Ще з XI–XII століть ввійшла в обіг традиція використання труби з метою озвучування сигналів. Вже стосовно Середніх віків можна говорити про спеціалізацію духових інструментів у цій царині: вівчарські, мисливські, поштові сигнали стали невід'ємною частиною церемоніального репертуару рогів (валторн), а військові, у тому числі корабельні сигнали були в репертуарі труб.

Спільною цариною для труб і валторн були баштові сигнали. Проте у хронологічному просторі раннього бароко, у виконанні ансамблів мідних духових інструментів з веж лунають не лише сигнали, але й мотиви різдвяних хоралів і гімнів [4]. Поступово співіснування баштової музики з творами піднесено-духовного змісту формують потребу автономізації трубного репертуару; змінюються деякі усталені закономірності інструментального мислення. Значно збагачуються та видозмінюються «сценарії» ритуалів і церемоній, з'являється мисливська, маршова, панегірична музика переможних ходів і святкувань, народжуються нові жанри і форми музикування, ансамблі перетворюються в оркестри, вдосконалюються технічні можливості інструмента.

Між музикою військовою, баштово-сигнальною та церемоніальною існував внутрішній зв'язок. На полі бою трубачі грали не лише сигнали, але й невеликі п'єси – токати. Перед батальними сценами звучали вступні токати або інтради, після (якщо битву виграно) – заключні. Окрім того, часто виконувалися церемоніальні п'єси, які запрошували на подію або озвучували виходи правителя – саме вони називалися інтрадами, або сонатами. Термін «соната» в епоху бароко наділявся різним змістом, щоб відділити музику інструментальну від вокальної. Як висловлюється М. Преторіус, «...слова «соната», або «сонада», застосовуються також для позначення гри на трубі, що запрошує до трапези й на танці» [1, с. 169].

Загалом фактуру ранніх церемоніальних ансамблевих трубних п'єс можна описати так: на тлі двох або трьох низьких педальних нот (квінта або октава із квінтою) звучали фанфари двох партій у середньому регістрі, які були носіями змісту п'єси; фанфари супроводжувалися однією або двома гамоподібними партіями у високому регістрі, які мали декоративне призначення. Щодо форми цих найбільш ранніх зразків ансамблевої трубної музики слід зазначити, що твір розпочинався вступом – інтрадою, яку виконував увесь ансамбль; далі звучав головний розділ, заснований на певному мотиві, що при повторенні варіювався. Цей розділ повинен був розпочинати один виконавець, який був «лідером», а коли приєднувалася решта інструментів, він знаходив моменти для відпочинку, «пауз». Завершувала твір знову інтрада туті.

У виконанні могло брати участь і два ансамблі, розташованих у різних місцях – джерелом такого прийому могла слугувати необхідність просторового розташування двох груп військових або церемоніальних трубачів.

Друга половина XVII – початок XVIII століття – період остаточної стабілізації ролі труби в музично-виконавській практиці, значних змін у її застосуванні: від функцій сигнального, церемоніального інструмента, сформованого в регламентних рамках музичних ритуалів – до досягнення амплуа оркестрового та сольного інструмента. Крім широкого використання в невеликих різноманітних ансамблях, у барокову добу починає формуватися репертуар для солюючої труби, струнних та цифрованого басу. Італійський композитор і трубач XVII століття Джіроламо Фантіні (1600-1675) у Флоренції видає наукову працю, присвячену мистецтву гри на трубі «*Modo per imparare a sonare di tromba*» (1638) [3]. У першій частині збірника розміщено військові сигнали, другу частину складають не лише п'єси

прикладного типу для трубного ансамблю, як це було у його попередників, а й художні твори для труби й акомпануючого одного або кількох інструментів. Композиції, названі Д. Фантіні сонатами, написані для труби й органу (їх у збірнику вісім). Усі вони одночастинні, хоча є присутнім внутрішній розподіл на кілька розділів, дуже коротких, контрастних за темпом і характером музики. Ці невеликі п'єси виконуються підряд, утворюючи своєрідний цикл з восьми частин. Крім того, до сонат можна віднести ще десять творів для труби й не позначеного автором клавешного інструмента, ймовірно, клавесину (чембало). Виняткове значення творів Дж. Фантіні в контексті періоду, коли труба ще не сприймалася поза своєю військово-церемоніальною функцією (з якою безпосередньо пов'язана також її участь у духовно-панегіричному репертуарі), полягає у трактуванні труби не лише як прикладного, але й автономного солюючого, камерно-концертного інструмента.

До числа церемоніальних здобутків доби бароко належать твори австрійця Генріха Ігнаца Франца Бібера (1644-1704), зокрема його Соната *C Major «Sancti Polikarpi»*. У цій сонаті, написаній для восьми труб, литавр і *basso continuo*, трубні партії перебирають функції двох хорів-антифонів. Характеризуючи цей твір, Е. Тарр пише, що, як звичайно, «через обмеженість натуральних труб модуляційний план цього твору обмежується до і соль мажором. Тому Г.Бібер змушений був виявляти неабияку винахідливість, створюючи яскраві контрасти і досконалу формобудову, використовуючи прийоми остинато та луни» [6, с. 115]. Зазначимо, що литаври композитор приберігає в основному для другої половини сонати й, головним чином, для фінального апофеозу. Ще одним церемоніальним твором Г. Бібера є його Соната *in C* для шести труб, литавр і *basso continuo*, опублікована у 1668 році. Його перу належать також Соната *in F* № X та Соната *in C* № IV для труби, скрипки та *basso continuo*; Соната *ab in B* для труби, струнних і *basso continuo*; Соната *in C* № I та Соната *in C* № XII для труби, двох скрипок та *basso continuo*; Інтрада для 6 труб, литавр та органа; *Balletti ab in C* для двох труб, струнних і *basso continuo* та інші.

Значним внеском у розвиток трубного репертуару є творчість представника чеської композиторської школи доби бароко Павла-Йозефа Вейвановського (бл. 1640-1694). Збереглося не менше двадцяти його творів для труби в ансамблі з іншими інструментами, переважаючий склад яких: дві труби, струнні і *basso continuo*. Це, зокрема, сонати «*Sancti Mauritii*», «*Venatoria*», «*Sonata Natalis*» та інші. У сонатах «*Sancti Petri & Pauli*», «*Vespertina*» і деяких інших творах додаються три тромбони. Іноді композитор обмежується одним тромбоном, з яким він (за участю струнних і *basso continuo*) поєднує одну або дві труби.

Як продовження творчих традицій Г. І. Ф. Бібера та П.-Й. Вейвановського в Австрії виступає Антоніо Кальдар (1670-1736) з Сонатою для чотирьох труб з литаврами, струнними і *basso continuo*. Залучає до церемоніальних творів групу струнних і Карл Генріх Бібер (пом. 1750) – син Г. І. Ф. Бібера. Одночастинна соната для восьми труб, розділених, зазвичай, на два хори, литавр, двох скрипок і *basso continuo* була призначена насамперед для виконання з балконів собору. У ній, на відміну від сонати «*Sancti Polikarpi*», до складу двох трубних хорів приєднано скрипки з *basso continuo*, які становлять ще одну самостійну ансамблеву групу – третій, темброво-контрастний хор. До церемоніальної музики можна віднести й Сонату К. Г. Бібера для чотирьох труб, литавр, двох скрипок і *basso continuo* та Сонату для труби соло, чотирьох труб ріпієно, литавр, струнних і *basso continuo*.

Зародження та розвиток сольного виконавства на трубі пов'язані з італійським містом Болонья. Власне у другій половині XVII ст. це місто посідає чільне місце у процесі становлення інструментальної, зокрема скрипкової музики. Засновником болонської школи є Мауріціо Каззаті (бл. 1620-1677) – священик, органіст і композитор. У 1665 році він публікує 12 сонат ор. 35, серед яких – три для труби, струнних інструментів і *basso continuo*. Деякі сонати мають підзаголовки «*La Capraga*» (№ 1), «*La Bianchina*» (№ 2), «*La Zambecari*» (№ 5).

Поряд з М. Каззаті, творцем жанру камерної сонати для труби, виступає Доменіко Габріелі (1659 – ?1689/90). Відомі принаймні шість його сонат для однієї й сім сонат для двох труб, струнних і *basso continuo*. Власне ці сонати, написані як самостійні концертні твори, невдовзі стали еталоном для інших представників італійської національної традиції (і не лише), які зверталися до цього жанру (Тореллі, Вівіані, Телеман, Вейвановський).

Творчість Д. Габріелі посідає проміжне місце у розвитку болонської школи і є своєрідною сходинкою від його попередників до центральної постаті цієї школи – Джузеппе Тореллі (1658-1709). Твори для труби складають значну частину спадщини цього композитора і, відповідно, призначені для виконання у церкві. П'ятнадцять із них написано для труби соло (включаючи три, які збережені фрагментарно), чотири – для однієї або двох труб, п'ятнадцять – для двох труб (з них вісім залучають партії двох гобоїв), дві – для чотирьох труб (з них одна з гобоями). Більшість тореллівських опусів названі автором «соната» або «симфонія», і лише деякі названі «концертами». Іноді одна і та сама композиція у партитурі має заголовок «концерт», а в партіях – «соната» і «симфонія». Дж.Тореллі, який є ключовою фігурою в становленні жанру скрипкового концерту і розвитку струнного мистецтва у добу бароко, зробив чимало – як у кількісному, так і в якісному відношенні для трубного репертуару. Таким чином, його твори для труби, подібно до скрипкових, є підвалинами інтенсифікації становлення жанру сольного інструментального концерту [5].

Тісний зв'язок з болонською школою помітний у творчості Арканджело Кореллі (1653-1713). Його Соната a4 in D для труби і трьох струнних партій (дві скрипки і бас), видана в 1704 році в Англії, має п'ять частин: урочисте лаконічне Grave, фуговане Allegro, ще одне Grave (без участі труби) і подвійний фінал, який складається з маршового й танцювального розділів.

Поступово головний центр інструментальної музики стає Рим і Венеція, де створюються вершинні здобутки у жанрі трубного концерту, написані А. Вівальді та Т. Альбіноні.

Серед 446 концертів, написаних Антоніо Вівальді (1678–1741), вирізняється Концерт До мажор для 2 труб, струнного оркестру та basso continuo. Обидві сольні партії в цьому творі майже рівноправні (окрім каденційних побудов) та написані в імітаційній формі. Його перу належить також концерт Ре мажор для того ж складу, проте виконується він набагато рідше.

Ще один представник італійського бароко – Томазо Альбіноні (1671–1751) – є творцем Концерту in D для труби, 3-х гобоїв, фагота і basso continuo, Сонати №1 in C для труби, струнних і basso continuo, Сонати №2 in D для труби, струнних і basso continuo. Концерт Т. Альбіноні протягом трьох століть не обходять увагою трубачі різних вікових генерацій, він є окрасою їх репертуару. Смысловий центр знаходимо у першій частині, саме в ній звучить розгорнуте соло труби і дерев'яних інструментів. У другій частині труба робить паузу, а у фіналі яскраво домінує. Широко використовуються в навчальних програмах концерти Т.Альбіноні в перекладі Жана Тільда під редакцією Тимофія Докшицера.

У німецькомовних країнах у жанрі концерту для труби плідно працювала плеяда майстрів – Йоган Самуель Ендлер, Йоган Крістоф Граупнер, Адольф Фрідріх Шнайдер, Йоган Фрідріх Фаш, Георг-Філіп Телеман, Йоган Мельхіор Мольтер та інші.

Серед грандіозної творчої спадщини Г. Ф. Телемана (1681-1767) виділяється своєю віртуозністю та реєстровою складністю Концерт in D для труби, 2 скрипок і basso continuo, виконання якого є обов'язковою умовою багатьох міжнародних конкурсів. Вартий уваги також Концерт in D № 1 для 3 труб, 2 гобоїв, струнних; Концерт in D № 3 для труби, 2 гобоїв, basso continuo; Сюїти in D № 1 для труби, струнних і basso continuo.

Творчість Йогана Фрідріха Фаша (1688-1758) високо цінувалася і була відомою його сучасникам, зокрема Й.-С. Баху, який власноруч переписував деякі оркестрові сюїти співвітчизника. Проте за життя композитора твори не видавались, тому більшість їх була втрачена. Виконання Концерту D мажор для труби, 2-х гобоїв, струнних та basso continuo є серйозним випробуванням фаховості соліста-трубача.

Стилістично творчість Йогана Мельхіора Мольтера (1696-1765) можна віднести до пізнього бароко, галантного стилю та раннього класицизму. Три сольні концерти для труби, струнних та basso continuo написані у пізній період творчості композитора (1750-і роки). На відміну від своїх попередників, Мольтер залучає трубу до всіх частин твору, тим самим руйнуючи традицію «паузування» інструмента у повільних частинах. Композитор створив також ряд інших творів за участю труби: 3 концерти «для чотирьох» – Concerto a 4 № 1, a 4 № 2, a 4 № 3 для труби, 2 гобоїв, фагота; 5 концертів in D для 2 труб, струнних, basso continuo та інші.

Провідна роль у розвитку трубного виконавства доби бароко належить духовним вокально-інструментальним творам, переважно панегіричного характеру: обробкам різдвяних пісень, магніфікатам, «Te Deum», величальним псалмам і мотетам, «Gloria» і деяким іншим частинам мес. Тембровій палітрі цих композицій труби надають особливий блиск, урочистість і величність, зокрема у тутійних епізодах. З 5–7-голосного трубного «хору» церемоніального типу поступово виділяються одна-дві партії, що концертують у регістрі кларіно, які імітують або дублюють вокальні партії, а також виконують невеликі сольні фрагменти. Поряд з ними іноді використовуються й одна-дві партії у більш низькому регістрі.

Активна участь труби в духовних, а іноді й світських вокально-інструментальних творах, є надзвичайно важливим етапом у процесі еволюції трубного мистецтва. Використання труб у вокально-інструментальних духовних творах незабаром стало настільки популярним, що, наприклад, церковний устав Дрездена від 1665 року навіть пропонував складати частини «Kyrie», «Gloria» і «Credo» із трубами й литаврами.

Таким чином, ми бачимо, що вже у першій половині XVII ст. відбулося масштабне й різнопланове впровадження труб у духовну вокально-інструментальну музику, що на кілька десятиліть випередило повноцінне включення труби в оперний оркестр. Таке випередження було підготоване традиціями більш раннього часу, адже вже з початку XVI століття (за сто років до народження опери) трубачі брали участь у виконанні духовно-панегіричного репертуару, про що свідчать виконання «хором» трубачів по черзі зі співаками «Te Deum» («Тебе, Бога, хвалимо») у Відні (1515) та Копенгагені (1537). Однак для поєднання труб з вокалістами й інструменталістами необхідно було, по-перше, щоб труба змогла виконувати хоча б найпростіші мелодії з поступневим рухом, а по-друге, щоб звучання труб було з'єднане зі звучанням інструментального ансамблю, у якому труби, у силу нездатності змагатися з корнетами й тромбонами у виконанні діатонічних і, особливо, хроматичних мелодій, до кінця XVI ст. не брали участь. Ці умови виявилися оптимальними вже на початку XVII ст.

Розвиток техніки виконання у високому регістрі вплинув на композиторське мислення і художні вимоги, оскільки труба була вкрай необхідною авторам для втілення символів земного й небесного, максимального ступеня радості, торжества й могутності, розвиток трубного мистецтва став особливо інтенсивним.

Важко переоцінити роль труби як провідного духового інструмента, здатного збагатити оркестр доби бароко святковістю і величчю звучання. Трубачі-виконавці і композитори прагнули розширити її виразові можливості, залучаючи до змагання зі струнними інструментами й людськими голосами. Розвиток віртуозного начала відбувається паралельно з розвитком вокальної техніки. Від трубача вимагалася не лише швидкість і легкість у віртуозних пасажах, але й співучий звук, який повинен наближатись за м'якістю й красою до людського голосу.

Центральна постать доби бароко – Йоганн-Себастьян Бах (1685–1750) – застосовував трубу в 35 кантатах та інших великих вокально-інструментальних творах, зокрема – в «Магніфікаті», «Різдвяній», «Пасхальній» ораторіях, «Високій месі» h-moll тощо. Найбільш відомим та складним для виконання твором для труби і дотепер залишається Другий (1721) з шести Бранденбурзьких концертів, написаний Бахом в Кетенський період. Концерт належить до жанру *concerto grosso*, де композитор майстерно репрезентує солуючі інструменти у різних комбінаціях. Бах використовує трубу в даному творі у нетрадиційному для цього інструменту строї «F». Типовою рисою для багатьох концертів доби бароко за участю труби є її «паузування» у повільній частині – це стосується і Другого Бранденбурзького концерту. Цей твір і донині займає виняткове місце в трубному мистецтві.

Доробок для труби ще одного «велетня» бароко – Георга Фрідріха Генделя (1685–1759) – є надзвичайно широким та багатоплановим. Він залучає трубу до 22 своїх опер (з 40-ка) та 18 ораторій (з 30-ти). До найбільш відомих репертуарних трубних творів Майстра належить Сюїта in D для труби, струнних та basso continuo. Кульмінацією піднесено-святкової царини трубного репертуару є «Музика на воді» та «Музика феєрверку». Обидві сюїти вражають масштабністю та широтою мислення і розраховані на участь багатьох виконавців. Так, у прем'єрі «Музики феєрверку», приуроченому акту заключення Аахенського миру у Лондоні (1749), брали участь

40 трубочів, 20 валторністів та 8 литавристів. І дотепер існує традиція виконувати ці два цикли при урочистих подіях у країнах Західної Європи.

Поряд з побутуючими у цей період жанрами канцони, річеркара, фантазії, танцювальних або програмних п'єс, окремих або об'єднаних в сюїти обробок популярних пісень, інструментальних імпровізаційних жанрів (токати, прелюдії), виникають нові барокові жанри: увертюра (не лише оперна, але й як перший номер у месгах і сюїтах), симфонія, соната, концерт. При цьому доводиться виокремлювати жанр у сучасному його розумінні від ще не сформованих, не уніфікованих композиторських позначень, коли одним і тим самим терміном позначалися і одночастинні п'єси, і сюїти, і увертюри, і концерти. До цього слід додати і кристалізацію на межі Ренесансу й бароко принципу концертування.

Репрезентація панорамної картини еволюційного розвитку репертуару для труби з опорою на широкий спектр провідних жанрів (від військових і церемоніальних п'єс – до концертів, від камерних сонат для труби й органа – до помпезних оркестрових сюїт та інтрад для ансамблю труб, а згодом і однієї або двох концертуючих труб) дозволяє констатувати, що труба була активним інспіратором становлення класичної системи жанрів інструментальної музики, представлених оперними та кантатно-ораторіальними творами, а також увертюрами, сонатами, концертами. Цей період (друга половина XVII – початок XVIII ст.) став «золотою добою» осягнення трубою сольо-концертного амплуа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / [ред. В. Шестаков]. – М.: Музыка, 1971. – 687 с.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М.: Классика–XXI, 2002. – 304 с.
3. Fantini G. Modo per imparare a sonare di tromba. Frankfurt / G. Fantini; [eng. trans. by Edward H. Tarr]. – Facsimile ed. 1638. – Nashville, 1976. – 178 p.
4. Smithers D. The music and history of the baroque trumpet before 1721 / D. Smithers. – London: Novello, 1973. – 350 p.
5. Tarr E. H. Giuseppe Torelli as a composer for trumpet / E. H. Tarr; [вступна стаття до нотного видання «G. Torelli. Sonata in D (G. 6)»]. – London: Musica Rara, 1975.
6. Tarr E. The Art of Baroque Trumpet Playing / E. Tarr. – Mainz: Schott Musik International GmbH & Co. KG, 1999. – Vol. I. – 128 p.

УДК 78. 421

І. В. БАБАК

ПРОБЛЕМА ГРИ А PRIMA VISTA У ТВОРАХ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

У статті проаналізовано особливості гри а prima vista творів Ф. Шопена, розкрито основні принципи подолання труднощів читання з аркуша у цих творах та виявлено фактори, які впливають на успішність цього процесу.

Ключові слова: *проблема гри а prima vista, стиль, жанр, фактура, ритмічні формули.*

І. В. БАБАК

ПРОБЛЕМА ИГРЫ А PRIMA VISTA В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

В статье проанализированы особенности игры а prima vista произведений Ф. Шопена, раскрыты основные принципы преодоления трудностей чтения с листа в этих произведениях и выявлены факторы, влияющие на успешность этого процесса.

Ключевые слова: проблема гри а prima vista, стиль, жанр, фактура, ритмічні формули.

I. V. BABAK

THE PROBLEM OF PLAY A PRIMA VISTA IN THE WORKS OF FRIEDERIC CHOPIN

In the article analyzed the features of the play a prima vista works by F. Chopin, revealed the basic principles of overcoming the difficulties of reading music in these works and indentified the factors that influence the success of this process.

Key words: the problem of play a prima vista, style, genre, texture, rhythmic formulas.

Творча спадщина кожного видатного композитора представляє собою певні труднощі гри а prima vista через неповторність та оригінальність своєї музичної мови. Правильне розуміння нотного тексту композиторів різних епох відіграє першочергове значення в процесі читання нот з аркуша. Прочитання одного і того ж стилю у виконавстві може бути зовсім різним. Не є винятком і фортепіанні твори видатного польського композитора Фридерика Шопена.

Питання інтерпретації музики Ф. Шопена – тема, яка не вичерпана й досі. Чимало видатних музикознавців, педагогів та виконавців присвятили свої праці проблемі виконання фортепіанних творів польського композитора. Серед них можна виділити роботи І. Белзи [2], К. Ігумнова [4], С. Фейнберга, Я. Мільштейна [7], Н. Кашкадамової, Л. Мазеля [6] та ін. Численні поради були висловлені та зафіксовані в статтях таких видатних піаністів-педагогів: К. Мікулі, Г. Нейгауз, В. Горностаєва, Н. Голубовська, М. Єщенко. Проте, незважаючи на велику кількість літератури, присвяченої виконанню творів Ф. Шопена, практично немає жодних досліджень проблеми та особливостей виконання творів композитора а prima vista.

Саме ці міркування визначили мету статті: проаналізувати особливості гри а prima vista у творах Ф. Шопена, розкрити основні принципи подолання труднощів читання та виявити фактори, які впливають на успішність цього процесу.

Відомо, що читання творів з аркуша кожного композитора певною мірою зводиться до передбачення. А для того, щоб попередньо уявити можливе продовження тексту, необхідно послідовно засвоїти закономірності фортепіанної музики, яка охоплює різні стильові напрями. Саме оволодіння стилем відіграє вирішальне значення в читанні з аркуша. У рамках стилю індивідуально-конкретного окреслення набувають лад, ритм, фактура, форма, жанр. Тому передбачення визначається передусім умінням орієнтуватись в цьому стилі.

Поняття стилю Фридеріка Шопена повинно неодмінно включати визначення його зв'язків з національною традицією, що, в свою чергу, базується на вивченні народних витоків творчості великого польського композитора та його зв'язків з попередниками. Про народні витoki музики Ф. Шопена свідчать мазурки, полонези, інші п'єси, які належать до танцювальних жанрів, та велика кількість написаної літератури з цього приводу. Жанрову своєрідність музики не можна ігнорувати, особливо коли мова йде про стиль та його народно-національний генезис. Крім того, «жанрове позначення твору є одним із значних факторів, який допомагає більш глибоко зрозуміти твір, розшифровуючи на екстрамузичному рівні інтромузичну ідею композиції» [8, с. 81].

Зазначимо, що багато жанрів виробили впродовж тривалого часу свої стійкі ритмічні формули, які служать важливою ознакою відмінності одного жанру від іншого – вальсу від полонезу, мазурки від польки, маршу від коліскової тощо. Саме в ритмічному малюнку відображаються такі характерні риси п'єси, як жанр і – в зв'язку з темпом – тип руху. Для гри а prima vista засвоєння та вміння розпізнавати типові ритмічні звороти-формули, характерні для того чи іншого жанру, набувають особливого значення.

Так, мазурки Ф.Шопена є начебто жанровими сценами з народного життя і побудовані на чергуванні різних танців. Під назвою «мазурка» приховані одразу три національні польські танці: мазур, оберек та кувяк. Сам танець виконується у жвавому темпі й розмірі 3/4 або 3/8. У

швидкому темпі танець схожий до обереку (op.17, №1) з більш примхливим ритмічним малюнком та характерним акцентом на третій долі кожного другого такту, а в повільнішому до куявяку (op.41, №4) – це більш лірична, повільна мазурка, її тридольність близька до вальсовості. Загалом танець характеризується тенденцією до акценту на другу і третю долі та ритмічної фігури 4-силабічної групи, що складається з 2-х вісімок та двох чверток, що чергуються з трьома чвертками. Можна припустити, що цей характерний ритм є не просто жанровим знаком, а своєрідним символом жанру мазурки, який проникає і в інші жанри (напр., Прелюдія A-dur, op.28 № 7).

Під час виконання танцю а *prima vista* виникає найбільша проблема: як правильно розрахувати нюанс динаміки удару, тобто акцентності сильної долі тактів з акцентами – зміною їх – то на третій, то на другій долях, крім того, з частими *sforzando* (op. 7, № 5). Саме в цьому виконавському нюансі й визначається ритм, пульс музики, а разом з тим і майстерність піаніста. У багатьох мазурках Шопен намагався дати художнє узагальнення музичної картини «сільського балу», звідси тридольна вальсовість та своєрідний ритмічний малюнок.

За своєю побудовою мазурки досить прості: зазвичай три- або двочастинні зіставлення мелодичних ідей, які в один момент контрастують, а в інший зливаються в єдине ціле. Суто в текстовому та технічному плані мазурки легко піддаються читанню завдяки відносно прозорій фактурі та постійним повторам і поверненням характерних поспівок. Однак варто зауважити, що слухова увага при цьому повинна бути особливо загостреною через появу час від часу видозміненого зв'язкового перехідного інтонаційного моменту. Ці інтонаційні зрушення можуть з'являтися як і в мелодичній лінії, так і в акордовому супроводі (op.17, № 1 тт. 15-16; 51-52). «Мелодія в Шопена володіє такою плавністю, внутрішньою спаяністю, що виділення окремих інтонацій, їхня «дисоціація» з цілого відчувається набагато менше. Типово ліричні інтонації знаходяться у нього всередині зв'язної лінії і без уважного вслуховування мало відрізняються» [9, с. 173]. Під час гри а *prima vista* дуже важко змусити слух вникнути в дрібні деталі інтонацій, проте від цих деталей залежить настрої та характер мазурки.

Є свій характерний ритмічний малюнок і в полонезах Ф. Шопена, на який першочергово потрібно звернути увагу під час гри а *prima vista*. Уже в ранніх його полонезах можна почути фанфарні заклики – це полонез B-dur, написаний у семирічному віці. Ці фанфари, ритмізовані в послідовності, поступово ставали все більш і більш характерними для полонезів Ф.Шопена. Їхній ритмічний малюнок складається з вісімки, двох шістнадцятих та чотирьох вісімок. Саме цю ритмічну основу необхідно бачити, передусім читаючи полонези Ф. Шопена з аркуша. Наступні великі героїчні полонези скомпоновані на основі цього ж ритмічного малюнку.

Наприклад, «Полонез-фантазія» op.61 – це масштабна, розгорнута композиція віртуозного плану. Твір зберігає типову для полонезів ритмоформулу, яка чітко проступає після розділу фантазії. Однак у процесі розвитку полонезу характерна ритмічна група завуальовується в середній голос партії правої руки, а то й взагалі зникає з поля зору. Таким чином, потрібно шукати нову «ритмічну точку опори». Надалі – це квартольний та тріольний пунктири (поч. з 226 такту).

Часто та чи інша тема, гармонічний супровід складаються з повторення однієї характерної ритмічної фігури, яку вчасно закріпивши можна вигідно використати в читанні твору з аркуша. Мазурки, полонези, вальси Ф. Шопена підкорюються такій «ритмічній закономірності». Ритм – це своєрідна першооснова, яка виконує велику роль у музичному мистецтві. Перш ніж почати читати будь-який твір Ф. Шопена з аркуша, потрібно відчувати його плинність, ритм руху, і тільки після того почати виконувати. В іншому ж випадку спочатку обов'язково вийде ряд безладних звуків, а не жива лінія.

І все ж таки, систематизуючи нотний матеріал, варто опиратися ще на одну ознаку, довкола якої будуть виникати різноманітні труднощі читання тексту з аркуша. Це – фортепіанна фактура творів Ф. Шопена.

Особливу увагу під час гри а *prima vista* у творах Шопена потрібно звернути на фактуру фігурацій, яка є виразно мелодизованою. Про це свідчить постійне прагнення композитора до обігрування гармонічних голосів, басу і мелодій. Наприклад: Прелюдії Fis-dur і Іч. «Баркароли»

вершини фігурацій відповідають верхнім звукам мелодії, що звучить в акордовому викладі правої руки. Загалом мелосом пронизані у Шопена не тільки мелодичні лінії, але й лінії супроводу, баси і побічні голоси. Маємо справу з мелодичною гармонією, з єдністю мелосу і гармонії. Тому фактурі Шопена властива підголоскова поліфонія, особлива фактура підголосків, яка говорить про мелодичну насиченість музичної тканини в цілому.

Композитор достатньо детально виписав фактуру своїх творів за допомогою вказівок артикуляції і виділення деяких підголосків в окрему лінію шляхом позначення їх додатковими штилями. Чітке виконання авторських вказівок, а також розуміння специфіки музичної мови Ф. Шопена веде до інтонаційно багатого та виразного виконання а *prima vista*.

Шопен сміливо використовував усі регістри фортепіано, впевнено поширюючи гами, арпеджовані пасажі, фігурації, які служили засобом охоплення всього звукового поля інструмента (етюд ор.10 №1, ор.25 №11, ор.25 №12). Надзвичайно широку фактуру можна помітити в партії лівої руки у багатьох ноктюрнах Шопена – це широкі, наспівні фігурації; а також фактуру розгорнутих «хвилеподібних» пасажів (етюд ор.10, №12). Схильність до «розгорнутої» фактури натурального звукоряду часом змінюється тяжінням до «тісної» фактури, яку Шопен запозичив з фольклору. Акордову фактуру можна зустріти здебільшого в полонезах, у яких проявилось прагнення композитора до насиченості звучання.

Трудність прочитання фактури Шопена а *prima vista* полягає в тому, що кожна знахідка в цій сфері у нього не перетворилася в готову формулу для використання у своїх творах. У композитора дуже важко виокремити певні типи фактури. Його фактура насичена окремими індивідуальними формулами для кожного окремого музичного образу, їй притаманний момент неповторності. Однак варто зазначити, що всі види віртуозних складностей, які присутні у фактурі його творів, композитор усистематизував в етюдах. Праця над етюдами допоможе в майбутньому прочитувати інші твори.

В етюдах Шопен-піаніст зумів зафіксувати особливості своїх віртуозних досягнень. У композитора існують типи фігурацій, які використовуються як в етюдах, так і в концертах. «Задуми етюдного типу, як це відзначив Шуман, ми знаходимо в прелюдях Шопена» [5, с. 346].

Збереження єдиного технічного задуму як основи розвитку всього твору відрізняє цей жанр від інших фортепіанних мініатюр. У кожному етюді Шопена, за невеликими винятками, фактура однорідна. Часто – це традиційні технічні формули (арпеджіо, подвійні ноти, октави, зміна позицій і т. ін.), а отже, вони не потребують особливої винахідливості для гри а *prima vista*. Вчасно визначивши таку технічну формулу, можна використати її за допомогою методу аналогії під час читання з аркуша.

Основна складність прочитання етюдів з аркуша – швидкий темп та завуальоване під художнім образом технічне завдання. На жаль, для багатьох піаністів це створює нездоланий бар'єр. Щоб подолати його, Й. Гофман пропонує піаністам по можливості читати з аркуша в швидких темпах або ж наближених до швидких. При перших спробах можуть виникати деякі текстові неточності, проте на них не слід звертати увагу. Швидке читання розвиває здібність очей все схоплювати, а це, в свою чергу, полегшить читання деталей [3]. Від розвинутої здатності швидко читати з аркуша значною мірою залежить успіх процесу ознайомлення з твором.

Головним ключем для охоплення твору під час читання є вміння проаналізувати та по можливості спростити його фактуру. Під час гри а *prima vista*, особливо в швидких темпах, немає необхідності виконувати абсолютно весь текстовий матеріал. Для цього існують певні правила скорочень, застосування яких допоможе швидше оволодіти навичками читання нот. Ці правила можна частково застосувати і в читанні творів Ф. Шопена, однак не варто ними сильно захоплюватись через ймовірність втрати образної самобутності твору.

Ще одним критерієм професійного читання творів Ф. Шопена є правильне та логічне фразування. Недотримання музичного синтаксису композитор вважав найбільшим огріхом у виконанні. Шопен не був прихильником коротких фраз, адже вважав, що вони ламають природну течію мелодії та порушують цілісність музичної думки. За словами Я. Мільштейна, його ідеал – це фраза широкого дихання, яка ніби вбирає в себе більш дрібні мелодичні ланки –

мотиви. Його найвища мета – це фраза природна, виконана без перебільшень та хибного декламаційного пафосу [7, с. 28].

Вміння бачити написане в нотах приходить поступово. В тексті інколи зустрічається не зовсім чіткий запис, і доводиться часто здогадуватись, як потрібно правильно виконати даний епізод. Проте це не стосується творів Шопена. Вони надзвичайно чіткі за формою, музична мова ясна та лаконічна, в них немає нічого невизначеного.

У нашому дослідженні ми майже не торкаємось таких виконавських проблем, як фразування, арикуляція, динаміка, агогіка, *tempo rubato*, педалізація, оскільки процес гри а *prima vista* того чи іншого музичного твору постає перед виконавцем на самому початку ознайомлення з ним. Тому немає багато часу для того, щоб продумати всі деталі виконання. Як відомо, виконавська інтерпретація музичного твору здійснюється в ході попередньої праці над його виразовими засобами, відпрацюванням нюансів, творчим засвоєнням і продовжується безпосередньо під час сценічної виконавської дії. Гра а *prima vista* як особливий вид інтерпретації полягає безпосередньо у виконавській дії, випускаючи всі попередні етапи праці. Піаніст в такому випадку володіє мінімальною кількістю часу для того, щоб визначити стиль твору, жанр, форму, фактуру і у зв'язку з цим накреслити приблизний план дії щодо виконання. Зазначимо, що прочитання твору з аркуша – це процес миттєвий, деякою мірою спонтанний, а повна виконавська інтерпретація є наслідком тривалої, копійкової та продуманої праці.

Якість прочитання творів не тільки Ф. Шопена, а й інших композиторів з аркуша великою мірою залежить від так званої музичної «начитаності» виконавця, тобто орієнтування в тому чи іншому стилі. Безумовно, кожен композитор «говорить» своєю мовою, втілюючи різні ідеї, відображаючи різноманітні життєві стани у своїх творах. Виконавець, в свою чергу, під час гри а *prima vista* включає активність творчого мислення. Цей процес акумулює в собі весь запас накопиченої в пам'яті інформації і емоційних вражень, асоціативних зв'язків, які оживають при дотичності з художнім твором. Однак варто пам'ятати, що правильний задум гри а *prima vista* повинен випереджувати моторну реакцію, а не навпаки.

Читання творів Ф. Шопена з аркуша характеризують як процес великої психологічної складності, процес великою мірою емоційний, у якому моменти емоційного розуміння тісно переплітаються з моментами інтелектуального пізнання. Він заснований на стислому синтезі зору, слуху і моторики. При читанні нот з аркуша відбувається зв'язок знака зі звуком, тому цей процес включає зорове сприйняття – звукову уяву – рухові імпульси. Великого значення набувають рухи очей, вони повинні трішки випереджувати звуковидобування. Зорове охоплення відрізків нотного тексту залежить від того, яку кількість тактів наперед зможе «побачити» піаніст. Тому, читаючи твори Ф.Шопена, потрібно «бачити наперед».

Велику роль тут також відіграє руховий кінетичний компонент. Зв'язок між диференційованими руховими відчуттями і слуховими уявленнями повинен бути добре розвинутий. Попередньо задуманий рух, або ж моторна готовність, які в процесі гри а *prima vista* деталізуються, в досвідченого музиканта виникають вже при першому погляді на нотну картину. Орієнтиром для цього руху є загальний малюнок фактури твору.

Читання творів з аркуша Ф. Шопена завжди викликає яскраво-емоційний відгук, є важливим не тільки як спосіб розширення репертуарного кругозору, а й як спосіб поглиблення, збагачення, якісного покращення самих процесів музичної думки. Критеріями досконалої гри а *prima vista* творів композитора є осмислена передача змісту музичного твору (мислення малими структурами – фразами, закінченими мелодійними побудовами, темп, який підкреслює характер музики, правильний ритм, фразування, динаміка), а для цього необхідне розуміння всіх особливостей фортепіанного стилю композитора, знання авторських виконавських вказівок і характерних рис гри.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития / Ф. Брянская // Вопросы фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1976. – С. 46-62.
2. Бэлза И. Проблема изучения стиля Шопена / И.Бэлза // О славянской музыке (избранные работы). – М.: Сов. композитор, 1963. – С. 194-228.

3. Гофман И. К. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. К. Гофман / [пер. с англ. Г.А. Павлова]. – М.: Музгиз, 1961. – 224 с.
4. Игумнов К. О Шопене / К. Игумнов // Пианисты рассказывают / [сост., общая ред. и вступ. статья М. Г. Соколова]. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 204-207.
5. Лисса З. Шопен и Скрябин / З. Лисса // Русско-польские музыкальные связи. Статьи и материалы / [под ред. И. Бэлзы]. – М.: АН СССР, 1963. – С. 293-374.
6. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена / Л. А. Мазель // Венок Шопену. Сборник статей / [ред. Л. С. Сидельников]. – М.: Музыка, 1989. – С. 130-167.
7. Мильштейн Я. Очерки о Шопене / Я. Мильштейн – М.: Музыка, 1987. – 176 с.
8. Тукова И. Роль жанрового обозначения в понимании музыкального произведения / И. Тукова // Семантичні аспекти слова в музичному творі. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Збірник статей / [упор. В. Москаленко]. – К., 2003. – Вип. 28. – С. 74-81.
9. Цуккерман В. А. Заметки о музыкальном языке Шопена. Заключение / В. А. Цуккерман // Венок Шопену. Сборник статей / [ред. Л. С. Сидельников]. – М.: Музыка, 1989. – С. 168-177.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.565 (466)+792.071.2.027

О. І. ГАЛОНСЬКА

РЕЖИСЕР ЯНУАРІЙ БОРТНИК ТА ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ

У статті розглядаються мистецькі пошуки режисера Я. Бортника та репертуарні принципи Державного українського театру музичної комедії у Харкові.

Ключові слова: театр музичної комедії, режисерські пошуки, Я. Бортник, репертуар, жанр.

О. И. ГАЛОНСКАЯ

РЕЖИССЕР ЯНУАРИЙ БОРТНИК И ПУТИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

В статье рассматриваются сценические поиски режиссера Я. Бортника и репертуарные принципы Государственного украинского театра музыкальной комедии в Харькове.

Ключевые слова: театр музыкальной комедии, режиссерские поиски, Я. Бортник, репертуар, жанр.

O. I. GALONSKAYA

PRODUCER YANYARIY BORTNIK AND WAYS OF SEARCHES OF THE UKRAINIAN MUSICAL COMEDY

Stage searches and repertoire principles of the state Ukrainian theater of musical comedy are examined in Kharkov in the period of managing the theater of producer Y. Bortnik.

Key words: theater of musical comedy, producer searches, Y. Bortnik, repertoire, genre.

Історія українського театру, незважаючи на всі зовнішні перешкоди, надзвичайно багата талантами і яскравими особистостями. Та поряд з тим сьогодні маємо ряд імен невідомих. Поза увагою дослідників серед забутих, недооцінених майстрів Харківського театру залишається Януарій Дем'янович Бортник (1899-1938), який вписав своєрідну й вагомую сторінку у становлення та розвиток українського театру музичної комедії.

Мета статті – висвітлити роль режисера Я. Бортника у становленні української музичної комедії у Харкові.

Ще донедавна ми зовсім небагато знали про шляхи становлення української музичної комедії у Харкові. Публікації останніх років у науковому віснику НМАУ ім. П. Чайковського [2], а також окремих дослідників Ю. Станішевського [8], Г. Веселовської [1] значною мірою

заповнили цю прогалину, однак далеко не вичерпали теми. Цим і зумовлюється актуальність даної статті.

До революції 1917 р. опереткові трупи у більшості випадків належали приватним антрепренерам, які використовували їх як пролог до нічного шантанного концерту в приміщенні поруч розташованого ресторану. Репертуар цих театрів являв собою щось середнє між фарсом, вар'єте та ресторанною естрадою. Художній рівень таких колективів був дуже низьким, репертуар запозичений із Заходу, постановочні прийоми, як і роль режисера, зводилися до розташування акторів так, щоб ні в якому разі не закрити «прем'єршу» чи «прем'єра». Глядач хотів бачити й чути певну «зірку», публіка завмирала в очікуванні того, заради кого прийшла до театру, саме в цей час з'являється тип артиста-красеня та «королеви брильянтів».

Зі встановленням радянської влади Декретом Ради Народного Комісаріату освіти всі театри, окрім оперети, були включені до сітки державних театральних установ. Театри оперети перейшли до так званих «трудоxих колективів» та у зв'язку з підвищенням податку терміново перейменовувалися на театри музичної комедії. Певний час влада не звертала на цей вид мистецтва уваги, бо не доходили руки, і сприймала такі театри тільки як розважальний заклад для невимогливого глядача. Це положення було притаманне всій опереті в СРСР і стосувалося майже всього музичного театру; і хоча у 20-і роки ХХ століття почався «бум» на цей вид мистецтва, ні художню інтелігенцію, ні радянських ідеологів не задовольняв стан таких речей, про оперу й балет в кращому випадку писали: рутиня. Навколо питання оперети виникає жвава дискусія, яка тривала майже 10 років і в якій взяли участь як мистецькі, так і політичні діячі міста. Шпальти тижневиків «Нове мистецтво» та «Радянський театр» стали сторінками, на яких М. Скрипник, Л. Курбас, Ю. Смолич, І. Туркельтауб, В. Хмурий та інші небайдужі до цієї проблеми люди будували естетику майбутнього театру. Кожна думка, присвячена опереті, породжувала гостре обговорення: яка має бути українська оперета, чи потрібно відкривати нову музичну комедію, якщо немає оригінального сучасного репертуару? «Лише в боротьбі, в роботі твориться новий репертуар, а не словами, побажаннями, якими засмічені наші шляхи» [9, с. 14]. Безумовно, новий час творив нові ідеали, нових героїв, глядач прагнув бачити на сцені близькі до себе проблеми, відбиття сучасних подій тощо.

Буквально кожна стаття, присвячена опереті, розкривала мету створення нової радянської музкомедії. Газета «Вісті» пише, що оперета «мусить бути нашою культурною зброєю» [11]. Її платформа має бути «допоміжним чинником у соціалістичному будівництві», – підхоплював «Радянський театр» і додавав: «Завдання – виховувати нового громадянина республіки трудящих» [10]. Тижневик «Нове мистецтво» робить спробу узагальнити обговорення, які відбувалися на шпальтах преси щодо «ролі і завдань театру в умовах сьогоднішнього життя» [5]. Головною тезою автора є думка про те, що синтетична за своєю природою оперета має сполучати художнє явище з ідеологічним впливом. Ю. Смолича підтримує редактор того ж журналу В. Хмурий: «Оперета зможе те, на чим спотикається теперішня драма й опера. Вона зможе передати динаміку й нерівний ритм передової доби» [12].

Бачимо, що з ідеологічної точки зору не виникало ніяких суперечок та непорозумінь, чого не можна сказати про естетику майбутнього театру музичної комедії. Якою повинна бути радянська оперета, де взяти репертуар, акторів, режисерів для нового театру? У результаті гострої дискусії було вироблено кілька напрямів у репертуарі театру: перший – переробка та «осучаснення» класичних оперет, другий – постановки радянських оперет, третій напрям, що був тільки накреслений, але не отримав подальшого розвитку, – постановки української класичної спадщини.

Факт відкриття 1929 р. у Харкові, столиці УРСР, української музичної комедії став результатом певної політики радянської влади щодо будівництва української національної культури на театральній ниві. Як державна установа Харківська музична комедія мала повстати на місці старої оперети й бути «важливим чинником у будівництві соціалістичної культури у мистецько-виховничому впливі на робітничого глядача» [4].

Опираючись на тезу про те, що театр є могутньою зброєю у перевихованні мас і як такий повинен відповідати проблемам сучасності, керівництво міста головним завданням у

становленні театру ставило висвітлювання ідей будівництва, п'ятирічного плану тощо. Митці ж головним завданням бачили шляхом експериментального процесу вивчати й засвоювати традиції, засоби й прийоми музичного комедійного жанру минулих епох (комедія Плавта, дель-арте, опера-буф, опера-комік, бурлеск та класична оперета) і, відчуючи пошуки тогочасної радянської тематики, створювати нову форму мистецької традиції, крім того, засновники мали створити своєрідну школу з виховання театральної молоді.

Утім, перші кроки становлення музичної комедії були негативно сприйняті мистецькою критикою: «...З музкомедією справа стоїть дуже кепсько. Маючи солідний акторський склад, пристойну режисуру – вона все ж таки опинилася біля розбитого корита. На початку сезону ніби й репертуар був, а тепер виявляється, що нічого та й ніколи ставити. Цим пояснюється й те, що театр музкомедії передали під оперові вистави. Балетна частина музкомедії спішно готує хореографічну виставу, якою має заповнити репертуарний прорив» [3, с. 37].

На початку 1930-го року керівництво театром було доручено режисеру Я. Бортнику. Організаційний період творення музичної комедії, на який припало керівництво театром березільцю Б. Балабану, увійшов у історію як не зовсім успішний. Будучи на посаді головного режисера музкомедії, він не мав досвіду роботи з «легким» жанром, тому й робота в цьому жанрі в нього не вдавалась: на кінець першого сезону в постановці Б. Балабана в театрі пройшла невдала, з огляду преси, музична комедія Б. Крижанівського «Королева невідомого острова». Журнал «Радянське мистецтво», аналізуючи діяльність театру за рік існування, пише: «Зі складу виключено кілька акторів, вийшов із нього й режисер Б. Балабан <...> Річна робота зведена нанівець» [4, с. 26]. У чому ж була головна причина того катастрофічного становища, що склалося в музичній комедії до приходу Я. Бортника? Можливо, ця причина була в тому, що, незважаючи на очевидну методичну допомогу «Березоля», трупа створювалася за принципом «з кожного столу додому». Тобто навіть яскраві творчі індивідуальності не були одним цілим, а продовжували працювати по-своєму, тому і ні про який акторський ансамбль не могло і йти мови, не говорячи вже про стильову єдність як основу кожного спектаклю. А це було прямим протиріччям учень Л. Курбаса, Вс. Мейєрхольда та інших прогресивних театральних шкіл.

Безсумнівно, призначення Я. Бортника – рішення Л. Курбаса, а для Бортника подвійна відповідальність: він добре розумів, що як керівник Першого українського державного театру й представник нової генерації українського мистецтва має підняти театр на високопрофесійний рівень, особливо після невдачі іншого учня Л. Курбаса. Шляхи виходу з кризи театру, безсумнівно, обговорювалися й опрацьовувалися разом із Л. Курбасом. Бортник мав великий організаторський талент, наявність якого довів ще в Білій Церкві, керуючи 3-ю майстернею МОБу. Як митець, який уже створив повноцінний творчий колектив, він розумів, що попри відсутність репертуару має згуртувати навколо себе творчу трупу однодумців, на яку може спиратися в пошуках нових шляхів української оперети.

На цей час до складу театру входило близько 30 акторів – представників різних напрямів, стилів і шкіл, мандрівних опереткових труп, що працювали на теренах України. Головним художником театру стає учениця сценографічної майстерні В. Меллера Міра Панадіаді, головним балетмейстером і диригентом – відповідно П. Кретов, О. Рябов і Б. Крижанівський. Одночасно Я. Бортник не полишає співпраці з харківськими письменниками й композиторами у спробі створити новий український оперетковий репертуар. З періодики та архівних матеріалів дізнаємося, що з театром співпрацюють такі видатні для українського мистецтва постаті, як Гнат Хоткевич, Кость Буревій та ін.

Як і у «Веселому Пролетарі», у музкомедії Я. Бортник розпочав з основ виховання актора: при театрі відбуваються студійні заняття, учні яких слухають лекції про методи роботи актора у театрі музичної комедії, проходять практичні заняття з культури української мови, музичного виховання, акторського тренажу і практики сцени тощо. За прикладом березільського, при театрі музичної комедії створюється і режисерський цех, який складався з 3 відповідальних режисерів та 5 режисерів-асистентів. Молоді учні режисера-Бортника не тільки слухали курси із техніки підготовки спектаклю, а й апробували свої сили під наглядом учителя.

Відкриття сезону 1930/1931 рр. відбулося 23 жовтня сатиричною музичною комедією на 9 картин «Самозваний принц». За переробку щоденників Гарі Доме взялися молоді автори І. Бірюков та С. Хмельницький, музику написали Д. Клебанов, В. Ашкіназі та молодий диригент і композитор О. Рябов, який за короткий час написав вісім вокальних та танцювальних номерів для головного героя Домела, дивертисменти для жіночого кордебалету «Поліцаї-герлс», хореографічні картини «Античне полювання» й «Сучасне полювання», дія яких відбувалася в ресторані. У театрі відтворився своєрідний творчий тандем між режисером та молодим О. Рябовим (1899–1955), який став першим композитором, що працював у галузі української радянської оперети.

Окрім «Самозваного принца», режисер Я. Бортник у співдружності з композиторами О. Рябовим і С. Тартаковським поставив у театрі виставу «Сухий закон» (1932). У програмці до вистави режисер зазначає, що при постановці він намагався «не відходячи від суті оперети як форми, так і змісту відшукати пропорції з'єднання елементів естради, мюзик-хольного та ревіюного типів» [6]. Майбутній автор оперет «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч», «Червона калина» та «Весілля в Малинівці» О. Рябов, тонко відчуючи й відтворюючи стильові особливості музичного твору, постійно експериментував, створював злободенні куплети, арії, пісні й танці до вистав, тим самим закладаючи основи професіоналізму в театрі. За цей період композитор створює ще «Три чверті людини» (1932), з К. Богуславським пише «Ніч проти Різдва» (1931), пише музичні додатки до вистав театру «Метіс» («Роз-Марі», 1931), «Дружньої горки» (1931).

Поряд із вищезгаданими виставами Я. Бортник у сезоні 1930/1931 рр. поставив «Наталку Полтавку» й «Шоколадний вояка, або Людина і зброя» І. Штрауса, із музичними додатками Д. Клебанова. Разом із постановками Я. Бортника в цьому сезоні відбувалися вистави за іншою режисурою: «Королева невідомого острова» Б. Крижанівського, режисер Б. Балабан; «Гейша» С. Джонса з музичними додатками Б. Крижанівського і С. Тартаковського, режисер А. Бучма; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, музичні додатки М. Тица, режисер М. Крушельницький; «Метіс» Г. Стотгардта і Л. Фрімль, музичні додатки О. Рябова, режисери О. Іскандер та О. Смирнов; «Вечорниці» П. Нішинського, режисер С. Верховинець; «Ніч проти Різдва» за музикою К. Богуславського і О. Рябова, режисер І. Юхименко; «Дружня горка» М. Дворикова та В. Дешєвова, режисер М. Фореггер. У наступному 1931/1932 сезоні у театрі, окрім вищезгаданих вистав, відбулася прем'єра режисера В. Склярєнка «Три чверті людини» у музику О. Рябова.

П'ятий рік свого існування (театральний сезон 1933/1934 рр.) Державний театр музичної комедії розпочав прем'єрою оперети І. Кальмана «Фіалка з Монмартру». Захоплюючий сюжет оперети, заснований на книзі французького письменника Анрі Мюрже (1822 – 1861) «Сцени з життя богемки», розкривав історію богемного життя з невід'ємними її елементами – любовним трикутником, грошима та авантюрними пригодами. Текст І. Кальмана Я. Бортник переробив, пристосовуючи до умов радянського театру, висуваючи на передній план не авторську проблему мелодраматичного кохання «фіалки», а піднімаючи проблему так званої «богемки», безпритульності людей мистецтва в умовах капіталістичного суспільства. У кінцевій редакції вистава складалася з 3 дій, 12 картин. Я. Бортник у програмці вистави пише: «На перший погляд, може показатися дивним, що театр, який декларував у свій час відхід від віденщини, бере в роботу якраз твір найяскравішого представника названого жанру, та ще й починає ним новий сезон» [7]. Насправді режисер мав для цього серйозні мотиви: шукаючи власний стиль, працюючи над «Фіалкою з Монмартру», Я. Бортник знову звернувся до форми ревію. Серед жанрових ознак ревію, принцип яких він використав у виставі, стали: оригінальний спосіб поєднання різножанрових номерів у єдину дію вистави (сюжетний сценарій, конферанс, вставні мініатюри); використання різноманітних естрадних і циркових жанрів тощо.

Окрім «Фіалки з Монмартру», Я. Бортник у власній переробці ставить «Періколу» Ж. Оффенбаха. Тут виникає питання: чому Я. Бортник перейшов до віденської опери? Та ще й при постійних спробах створити сучасний твір для музичної комедії? Ми знаємо, що, співпрацюючи з драматургами, поетами, які перекладали зарубіжні твори українською, він і сам був наділений літературним талантом – створював переробки п'єс та ін. Та режисер розумів, що

віденська опера мала високоталановиту й професійну музику, яка багато років була у всіх «на слуху», а також міцний, хоча й добре відомий сюжет, який можна було наповнити новим змістом. Отже, на такій міцній основі Я. Бортнику відкривався простір для вирішення нових цікавих художніх завдань. На цій самій основі можна було зайнятися створенням єдиної трупи, що й відбулося вже після Я. Бортника: уся творча база М. Аваха, О. Рябова та інших творчих постатей, які працювали в театрі, була побудована саме на цьому принципі. Саме за часів бортниківського керування театром проробляється поняття музичної режисури методом спроб та помилок, оскільки фахівців у цій галузі на той час ще не було. Такі ж пошуки відбувалися в Москві В. Немировичем-Данченком і К. Станіславським, які створили свої творчі студії; М. Таїров також звертався до оперети й на її основі вирішував свої художні проблеми й завдання.

Чи був Я. Бортник у курсі цих пошуків? Вочевидь, що так. Але кожен художник ішов своїм шляхом, долаючи власні труднощі. Перед Бортником постало складніше завдання: він мав організувати справжній, життєздатний колектив і створити те, чого ще не було, – національний жанр із сучасним наповненим змістом. Національний за менталітетом, формою та змістом, за музикою, художнім рішенням. Чи виконав він це завдання? На жаль, не встиг, але базу заклав. Відповідаючи на питання, як театр мав відгукнутися на вимоги партії, зазначимо, що Я. Бортник пройшов цю школу в театрі «Веселий Пролетар», коли вимушено створював актуальні вистави й художні агітки під прискіпливим наглядом трьох сторін – партійних органів, художньої критики і свого вчителя Л. Курбаса. З огляду на ці завдання й проводилися заняття із трупою театру. І головне – створити єдність ансамблю, знищити прем'єрство, створити виставу як єдиний художній образ. Тому й люди, які були випадковими, покинули театр, а ті, хто залишився, працювали в театрі все життя в музичному жанрі, хоча й не мали видатних музичних здібностей. Саме на таких акторах, як В. Івашутич, Г. Лойко, Л. Романенко, М. Авах та ін., трималася трупа театру.

Виходячи з цього, розуміємо, що окрім організаторського таланту, Я. Бортник володів можливо, вродженим, можливо, набутих талантом музичного режисера, враховуючи, що ця професія в той час тільки народжувалася як окремий вид режисерського мистецтва. Володіючи високим літературним талантом, він, працюючи ще в режисерському штабі Курбаса, тісно контактував із художньою майстернею В. Меллера, прекрасно знаючи всіх харківських театральних художників, співпрацював із ними, був у центрі художнього авангарду міста. Таким чином, Я. Бортник поєднав у собі основні риси, необхідні для посади керівника ДУМК.

ЛІТЕРАТУРА

1. Веселовська Г.І. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральних процесах України першої третини ХХ ст.: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства / Г. І. Веселовська. – К. – 2007. – 32 с.
2. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: збірник статей. Вип. 89: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: Марині Романівні Черкашиній-Губченко присвячується / М-во культури і туризму України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Академія мистецтв України; [ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко; ред.: Л. А. Гнатюк, О. А. Наумова]. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 751 с.
3. По театрах // Радянське мистецтво. – 1930. – № 8–9. – С. 37.
4. По театрах // Радянське мистецтво. – 1930. – № 12–13. – С. 26.
5. Про українську оперету // Нове мистецтво – 1926. – № 2. – С. 9.
6. Програмка вистави «Сухий закон». – Сезон ДУМК 1931/1932.
7. Програмка вистави «Фіалка з Монмартру». – Сезон ДУМК 1933/1934.
8. Станишевский Ю.А. Оперный театр Советской Украины: История и современность / Ю. Станишевский. – К.: Муз. Украина, 1988. – 246 с.
9. Театральна дискусія // Радянський театр. – 1929. – № 1. – С. 14.
10. Театральна дискусія // Радянський театр. – 1929. – № 2–3. – С. 24–27.
11. Хроніка / Вісті ВУЦВК. – 01. 01. 1929 р. – С. 3.
12. Хмурий В. До питання оперети / Нове мистецтво – 1927. – № 4. – С. 18.

УДК 792. 07

I. O. КУСЯК

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
ДІЯЧА А. В. БОБРОВСЬКОГО**

У статті розглядається життєвий і творчий шлях видатного українського театрального митця Анатолія Вікторовича Бобровського, його становлення та творчі здобутки, вагомість внеску в розвиток та пропаганду українського театрального мистецтва.

Ключові слова: *Анатолій Вікторович Бобровський, театральне мистецтво, актор, режисер, педагог.*

I. O. КУСЯК

**ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЫДАЮЩЕГОСЯ УКРАИНСКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЯТЕЛЯ А. В. БОБРОВСКОГО**

В статье рассматривается жизненный и творческий путь выдающегося украинского театрального деятеля Анатолия Викторовича Бобровского, его становление и творческие достижения, весомость вклада в развитие и пропаганду украинского театрального искусства.

Ключевые слова: *Анатолій Вікторович Бобровський, театральне мистецтво, актор, режиссер, педагог.*

I. O. KUSIAK

**CREATIVE WORK OF THE FAMOUS UKRAINIAN THEATRICAL FIGURE
A. V. BOBROWSKI**

The article deals with the life and career of the famous Ukrainian theater artist Anatoly Viktorovich Bobrowski, his formation and creative achievements, the significance of the contribution to the development and promotion of Ukrainian theater

Key words: *A. V. Bobrowski, dramatic art, actor, producer, teacher.*

*Я живу на сцені,
тут моя домівка, тут моє життя.
А. В. Бобровський*

В період сучасного відродження національної культури та історичної справедливості, активних духовних і мистецьких пошуків, докорінних змін у всіх сферах життя виникають потреби у переосмисленні національних, моральних, гуманістичних цінностей українського народу. Під впливом масового наступу зарубіжної низькопробної, сурогатної поп-культури доцільно в подальшому працювати над збереженням та розвитком вітчизняного театрального мистецтва, що слугуватиме у майбутньому основою у вихованні творчої молоді та формуватиме національну ідею. В історії української культури є чимало нез'ясованого, невивченого, маловідомого, з тих чи інших причин вилученого з мистецького й наукового обігу.

Тому особливо актуальним стає дослідження життя й творчості вітчизняних театральних діячів, які відіграли важливу роль у збереженні, розвитку та пропаганді українського театрального мистецтва. У статті розглядатиметься творча постать заслуженого артиста України, режисера, кіноактора та педагога Анатолія Вікторовича Бобровського. Митець плідно працював, відображаючи у своїй різножанровій мистецькій діяльності історичні

події та актуальне сьогодення, проблемне й суперечливе. Творчість Анатолія Бобровського, яскравого представника української театральної школи, становить важливий етап на шляху розвитку вітчизняного театального мистецтва. Проте доробок талановитого актора та режисера відомий набагато менше, ніж він того заслуговує. Творча спадщина А.Бобровського все ще залишається маловивченою сторінкою в історії вітчизняного театру.

Мета статті – розглянути та висвітлити життєвий і творчий шлях заслуженого артиста України А. В. Бобровського, його становлення та творчі здобутки, проаналізувати три етапи сценічної діяльності видатного митця: акторський, режисерський та педагогічний.

Анатолій Бобровський був не просто гарною людиною, а справжнім лицарем у житті, благородним чоловіком, що жив роботою, ніколи не скаржився, усі удари долі приймав по чоловічому, мужньо. Щось у ньому було від Дон Кіхота, щось від Миколи Островського, щось по краплі від усіх його чистих і благородних героїв. Як каже його близький друг, головний художник Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України Казимир Сікорський: «Такими людьми Господь не розкидається і рідко посилає на землю» [12]. Народний артист України, професор В'ячеслав Хім'як сказав: «Коли відходять у вічність такі люди, як Анатолій Вікторович Бобровський, надовго залишається біль утрати, дуже довго відчувається пустота, адже він був тим повітрям у театрі, камертоном добropорядності, чесності, шляхетності [7]. Народний артист України Мирослав Коцюлим стверджував: «У час комерціалізації та духовного занепаду Анатолій Вікторович зі своїми принципами честі, скромності і жертвним служінням обраній справі був святим чоловіком на грішній землі» [9]. Колишній художній керівник Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Михайло Форгель жалкував, що з таким талантом і такою характерною зовнішністю А. Бобровський міг стати українським Жаном Габеном [9]. Та мало відомо, що митець мав певні проблеми з тогочасним режимом, тому кінематограф не завжди хотів «помічати» та запрошувати майстра на зйомки. Проте Анатолій Вікторович ніколи не нарікав, не ставив матеріальні блага як основу життя, він плідно працював, не афішуючи, як це зараз стало модно, а вкладаючи все своє єство у театр, який для нього завжди був храмом.

Народився А. В. Бобровський 6 травня 1935 р. у с. Лісники Києво-Святошинського району Київської області. У чотири роки Анатолій полюбив дядькову гру на баяні і кожного дня ходив кілька кілометрів через ліс, не зважаючи на страх, щоб послухати музику. Таким чином уже тоді зародилася любов до мистецтва [8]. Навчаючись у школі, Анатолій Бобровський оволодів нотною грамотою, грав на різних музичних інструментах, багато читав, гарно співав. У родині дуже любили ходити в кіно. Особливо Анатолію подобалася переконлива гра акторів у фільмі «Чапаєв». Героями покоління 40-50-х були Овод, Павка Корчагін. Однак митець вже з підліткового віку почав захоплюватися психологізмом в образі героя, манерою спілкування, мотивацією вчинків. Згодом вміння поєднати в цілісний ансамбль героїв різножанрових, непередбачуваних, характерних дуже допомогло Анатолію Вікторовичу в роботі, особливо в режисурі [6]. Після семирічної школи родичі вирішили віддати Анатолія в суднобудівний технікум, але там, випадково почувши на імprovізованому дитячому «концерті», як він прекрасно співає, порадили вступати в консерваторію, до якої митець все ж таки не потрапив, а вступив у Київський театральний інститут ім. І. Карпенка-Карого, клас професора В. О. Неллі (він тоді набрав перший український курс) [14].

У студентські роки митця охрестили Дон Кіхотом не тільки за зовнішніми ознаками, тому що був високим і худим, а за надзвичайно емоційний, вразливий, благородний та делікатний характер. Він завжди ставав на захист правди та честі. З 1957 року почав працювати актором, а з 1970 року і режисером у Тернопільському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, якому прослужив практично все своє життя. У 1973–1974 рр. працював режисером Хмельницького музично-драматичного театру. З 1963 по 1969 рр. викладав у Тербовлянському культурно-освітньому училищі, а з 1994 по 2005 рр. – в Тернопільському музичному училищі ім. С. Крушельницької.

Творчу діяльність Анатолія Вікторовича можна поділити на три етапи. Перший – акторський. Доля нагородила А.Бобровського величезним даром лицедіяти. Митець підходив до вирішення сценічних образів професійно, знаходив точні засоби виразності, створював

яскраві характери. Навіть в епізодичних ролях завдяки внутрішньому багатству і шаленій енергетиці, надовго запам'ятовувався глядачеві.

Талант та своєрідна акторська зовнішність Анатолія Вікторовича дозволяли йому виконувати героїко-драматичні та характерні ролі, героїв світової та сучасної драматургії, всі, як правило, були просякнуті благородними і чистими ідеалами. За свою творчу діяльність Анатолій Бобровський зіграв на сцені багато яскравих ролей: Командор («Камінний господар» Л. Українки), Андронатті та Івоніка («В неділю рано зілля копала» і «Земля» за О. Кобилянською), Заброта («Незабутнє» за О. Довженком), Северин («Дівчина з легенди» Л.Забашти), польський гетьман Жолкевський («Наливайко» за І. Ле), Шамшон («Тигр і гієна», Ш. Петефі), Карась («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), блискуче зіграв дядька Лева та мудрого Старця («Лісова пісня», «Ціною крові» Лесі Українки). Загалом митець зіграв понад сто п'ятдесят ролей [15, с. 108].

Один з найулюбленіших образів для Анатолія Вікторовича – Іван Франко у виставі «Я бачив дивний сон», котра була поставлена за Сергієм Калиною на основі листів за драмою З. Новіцької [6], а також роль полковника Шабера у кінофільмі «Полковник Шабер» за повістю Оноре де Бальзака. Митець створив переконливий образ хороброго і чесного полковника. Як сам Анатолій Вікторович пізніше сказав: «До такої ролі я йшов все своє життя» [2].

Другий етап творчості А. Бобровського – режисерський.

Митець творив на сцені просторово-часову гармонію, що об'єднувала драматичний твір, акторів та глядачів, дбав про наскрізну лінію, розвиток конфлікту, розкриття ідеї твору, щоб змусити публіку «думати і страждати». Він завжди ґрунтовно підходив до вирішення складного драматургічного матеріалу, терпеливо працював з акторами над втіленням правдивих сценічних образів, ніколи не підвищував голосу і нікого не ображав. Не раз засиджувався зі своїми колегами до пізньої ночі, шукаючи точне, найправдивіше сценічне вирішення вистави.

Режисерська діяльність Анатолія Вікторовича поєднувала традицію і новаторство, відзначалась творчим використанням досвіду корифеїв українського театру та європейської постановочної культури, ненавидів комерціалізацію театру, не сприймав так званий «касовий репертуар».

Першою виставою митця була «Вдови» І. Річади, яку він присвятив своїй мамі, яка у 28 років стала вдовою. Спектакль мав великий успіх і пройшов п'ятсот раз [14]. Одразу після неї режисер поставив виставу «Шлях до сина» О. Корнієнка, яка була пронизана темою війни і жертвності. А. Боровський казав: «Я близько взяв її до серця і присвятив загиблomu батькові» [3]. Спектакль мав широкий резонанс на всю Україну. Пізніше були поставлені вистави «Дикий ангел» О.Коломійця, яку визнали прем'єрою року [1], «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Мартина Боруля» І. Карпенка-Карого, «Грушенька» І. Штока, «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта, яка в театральних колах і в пресі гаряче обговорювалася і довго не сходила зі сцени Тернопільського драматичного театру [4], «Привиди» Г.Ібсена, «Данило Галицький» А. Хижняка, оперета «Циганський барон» Й.Штрауса, «Поріг» О. Дударєва та ще багато інших, понад півсотні, чудових, самобутніх робіт. Вражає надзвичайна насиченість і різноаспектність надбань режисера Бобровського. Поряд з високою інтелектуальністю, витонченістю йому була притаманна ще й душевна щирість, чистота емоцій, досконале художнє відтворення душевного світу. Майстер сцени був носієм глибоких національних та класико-романтичних традицій української театру. У його творчості органічно синтезуються національні та європейські здобутки. Ряд вистав А. Бобровського увійшли в золотий фонд Тернопільського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка і зробили вагомий внесок в історію театрального мистецтва України.

Третій етап творчості митця – педагогічний. Анатолій Бобровський виховав не одне покоління акторів. Він був мудрим, терпеливим, люблячим вчителем. Щирість його душі притягувала і захоплювала. Характер А. Бобровського можна визначити як інтровертний, тобто заглиблений у свій внутрішній світ; митець глибоко переживав душею всі події. За своєю суттю Анатолій Вікторович був м'якою, інтелігентною, не схильною до конфліктів людиною. Але в мистецтві він непохитно дотримувався високих класичних принципів і сміливо їх захищав.

Головними психологічними рисами А. Бобровського були: негаласливий патріотизм, невичерпна любов до рідної землі, мистецтва, поетично-творче світосприйняття, шляхетність, волелюбність, працьовитість, скромність, чесність, порядність, принциповість. Його любили та поважали колеги, учні, глядачі. Шлях майстра не був легким, проте він залишився вільнодумним українським патріотом, який завжди вболівав за долю свого народу, збереження рідної мови, духовної культури нації.

Отже, митець А. В. Бобровський відзначився різнобарвністю, внутрішньою експресією, щиросердністю й безпосередністю, умінням розкрити у сценічних образах найпотаємніші думки та переживання людини, вимогливістю до себе й високим професіоналізмом. У своїй творчості пропагував класичні ідеали, показав приклад служіння високому мистецтву, зробив вагомий внесок у становлення та розвиток сучасного українського театрального мистецтва. Проте до цього часу немає монографічної праці, у якій би ґрунтовно досліджувався життєвий і творчий шлях талановитого митця, заслуженого артиста України, режисера, педагога А. В. Бобровського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Астаф'єв О. Монолог правди: [«Дикий Ангел» О. Коломійця] / О. Астаф'єв // Вільне життя. – 1979. – 6 лютого.
2. Бобровський А. Роль, до якої я йшов усе життя / А. Бобровський // Тернопіль вечірній. – 1993. – 3 липня. – С. 8.
3. Бобровський А. «Шлях до сина» О. Корнієнка: [Режисер про свою виставу] / А. Бобровський // Ровесник. – 1970. – 27 жовтня.
4. Завалков С. [«Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта] / С. Завалков // Вільне життя. – 1975. – 14 лютого.
5. Корнієнко О. З. Тернопільський театр ім. Т. Г. Шевченка / О. З. Корнієнко. – К.: Мистецтво, 1980. – 102 с.
6. Лохминська С. Анатолій Боровський Правда мистецтва має йти з правдою життя / С. Лохминська // Місто. – 2005. – 27 липня. – С. 10.
7. Подкович М. Рік без нього... Спомин / М. Подкович // Вільне життя. – 2006. – 28 жовтня. – С. 4.
8. Приходько Л. Мить, вимріяна з дитинства: Творчий портрет заслуженого артиста УРСР А. Бобровського / Л. Приходько // Вільне життя. – 1972. – 27 лютого.
9. Садовська Г. Інколи святі ще приходять на землю / Г. Садовська // Вільне життя. – 2006. – 12 серпня.
10. Садовська Г. Остання роль, останні оплески / Г. Садовська // Вільне життя. – 2005. – 6 серпня. – С. 6.
11. Садовська Г. Три дороги А. Бобровського / Г. Садовська // Вільне життя. – 2005. – 7 травня.
12. Сікорський К. З відпустки не повернувся / К. Сікорський // Вільне життя. – 2008. – 8 серпня.
13. Собуцька В. Камертон високої духовності / В. Собуцька // Свобода. – 1995. – 26 травня.
14. Собуцька В. У «пастці» творчості-солодкій і гіркій / В. Собуцька // Свобода – 2005. – 7 травня.
15. Театральна Тернопільщина: бібліографічний покажчик / Уклад.: П. К. Медведик, В. Я. Миськів, Н. К. Іванко. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2001. – 264 с.

УДК 791.6 : 792.02

М. В. КРИПЧУК

**ПРОБЛЕМИ СТВОРЕННЯ МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ВИДОВИЩА
(ПРИНЦИПИ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ)**

У статті розглядаються особливості та принципи художнього оформлення масових театралізованих видовищ на сучасному етапі. Проводиться огляд більш поширених засобів оформлення видовищ, їх використання в сучасній режисурі.

Ключові слова: театралізоване видовище, тематичний концерт, сценографія, декоративне оформлення, образно-художній задум, художній образ.

Н. В. КРИПЧУК

**ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ЗРЕЛИЩА
(ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ)**

В статье рассматриваются особенности и принципы художественного оформления массовых театрализованных зрелищ на современном этапе. Проводится обзор более распространённых средств оформления зрелищ, их использование в современной режиссуре.

Ключевые слова: театрализованное зрелище, тематический концерт, сценография, декорационное оформление, образно-художественный замысел, художественный образ.

N. V. KRIPCHUK

**PROBLEMS OF CREATION OF MASS THEATRICALIZING SPECTACLE
(PRINCIPLES OF ARTISTIC REGISTRATION)**

The article deals with the features and principles of decoration mass theatrical performances at the contemporary stage. A review of the more common design shows, their use in modern direction.

Key words: theatrical spectacle, thematically concert, scenography, decorative design, figurative-art design, art image.

Актуальність теми визначається необхідністю цілісного мистецтвознавчого розгляду технічних засобів оформлення сучасного театралізованого видовища. Вибір технічних засобів оформлення сьогодні достатньо широкий. Однак при загальній розробленості проблем технічного оснащення, їхня класифікація, їх типологія так і не отримали у фаховій літературі належного висвітлення.

Пластичне вирішення простору видовища є основою композиційного вирішення театралізованого дійства (вистави). Сценічний простір має бути організовано не як безлике місце дії, а як середовище насичене, що діє на глядача, організуючи його свідомість і уяву, яке збагачує почуття актора і доповнює режисерський задум постановки. У свою чергу кожний сценічний простір є певним енергетичним полем, диктує композиційні принципи на шляху його творчого освоєння, може мати те чи інше технічне і освітлювальне обладнання.

Головна роль в цьому процесі належить художнику постановки, який створює сценографію театралізованого видовища в рамках загального сценарно-режисерського задуму. Режисер і художник повинні враховувати запропоновані і відібрані засоби художньої виразності, серед яких важливе значення мають: місце дії, документальний і фактичний матеріал, фрагменти програми. У комплексі ці фактори впливають на створення художнього образу сучасного театралізованого видовища. Режисерська співтворчість з художником є найважливішим етапом реалізації задуму і пошуків образної виразності.

Сьогодні масова культура несе на собі функцію, яку колись виконувала класична культура, а саме орієнтує, хоч і не в тому обсязі, як раніше, людей на моральні цінності, що панують в суспільстві. І в кращих своїх зразках театралізовані вистави, естрадні видовища не тільки розважають і відволікають глядача, але й опосередкованим чином виховують його.

Масове сприйняття, як вважає автор, дуже гнучке, яким легко маніпулювати. Зазначимо, що важіль управління масовою увагою знаходиться в руках у режисера, завдання його – використовувати цей важіль для успіху видовища, зосередження уваги глядачів, в результаті – пробудження в глядачах позитивних емоцій і навіть виховання глядацької маси. Технічні засоби оформлення масового видовища, безумовно, входять в арсенал виражальних художніх засобів, за допомогою яких режисер вирішує це завдання.

Визначити специфічні особливості, принципи і фактори створення художнього оформлення масових театралізованих видовищ і свят, естрадних видовищ на сучасному етапі є метою статті.

Вивченням театральньо-декораційного мистецтва в різні роки займалися представники різних галузей знання: філософи, історики, театрознавці, мистецтвознавці та ін. Неоціненний внесок у теоретичний аналіз проблем сценографічної творчості зробили дослідження В. Базанова, В. Березкіна, Н. Громової та ін. Фундаментальними є праці В. Березкіна. Аналіз його робіт дозволив не тільки оцінити високий ступінь значущості мистецтва сучасної сценографії, але й простежити вплив пластичних видів мистецтва на всі форми сценографічної творчості. Важливими в цьому сенсі є наукові праці, присвячені аналізу художнього образу вистави (В. Шеповалов і А. Михайлова). Питання теорії просторового рішення вистави розглянуто в роботах Д. Афанасьєва, Т. Бачеліс, Д. Боровського, М. Френкеля та ін.

У театрі масових форм набагато більше можливостей, ніж у театрі, кіно чи телебаченні. Відомий художник і сценограф Б. Кноблок пише: «Який же малий діапазон кожного мистецтва в порівнянні з воістину безмежними можливостями мистецтва масових народних свят, вистав, фестивалів» [2, с. 356]. Важливо, щоб режисер і художник знайшли яскраві основні деталі оформлення, що допомагають глядачеві відчувати образ всього сценічного дійства. У цьому плані режисерський задум необхідно перевести на мову простору.

Працюючи на нетрадиційному майданчику, просто неба, крім декораційного оформлення, постановники повинні створювати «навколишнє середовище». На цьому акцентував увагу відомий російський режисер масового театру О. Силін [8]. У цьому випадку важливий образний хід, який тяжіє до символічних способів великих узагальнень. Цьому приділяв особливе значення відомий російський режисер ХХ століття М. Охлопков. У своїх постановках режисер розширив коло засобів виразності театру за рахунок театрального символу, гіперболи, асоціації. У виставі «Іркутська історія» генеральною метафорою вистави була проекція величезного, на задньому плані, червоного сонця. Сонце, яке змінює свої кольори залежно від настрою героїв, є своєрідним художнім символом.

Якщо можливості сценографії та декораційного оформлення недостатні в силу матеріальних проблем, необхідно створити «навколишнє середовище» з метою занурення глядача у певну атмосферу. Найпростіше це зробити звуковим оформленням. Слід звернути увагу на те, що створення атмосфери театралізованого видовища важливе і складне завдання, оскільки примітивні прапори, ромашки і кульки поступово починають перетворюватися на дратівливий фактор. Занурення глядачів у відповідну атмосферу може початися з оформлення запрошення і театралізації підходу до місця дії. Цей прийом часто використовується у тематичних театралізованих виставах.

Часто при конструюванні сценічного майданчика режисер і художник повинні враховувати можливість швидкої появи і зникнення великої маси виконавців (хореографічні колективи, оркестри, хори і т. ін.). На практиці ці завдання можуть вирішуватися такими засобами: перенесення дії і світла з одного майданчика на інший; відволікання уваги глядача інтермедійною дією; використання суперзавіси, легких пересувних ширм тощо. Відзначимо, що вирішуючи ті чи інші творчі проблеми, кінцевим результатом діяльності режисера і художника є, як вважає відомий режисер І. Шароєв, «знаходження просторового рішення і смислової

пластичної образності» [10, с. 274]. У роботі з художником режисер повинен розповісти про міру умовності оформлення, про його видовищний бік, визначити:

- конкретні завдання, що стоять перед художником;
- опорні планувальні точки;
- кількість планів, які повинні бути використані в епізодах;
- кількість виходів (всі «виходи» діляться на три групи: праворуч, ліворуч, по центру);
- предмети обстановки і реквізит, необхідні для вирішення теми.

Однак слід зазначити, що художник не повинен бути пасивним виконавцем творчого задуму режисера. Робота художника є важливою складовою режисерсько-постановочного процесу при створенні майбутнього театралізованого заходу. Художник повинен допомагати своїм сценічним оформленням режисерові, балетмейстеру, дійовим особам більш виразніше виявити їхні творчі задуми. Недостатньо відобразити місце дії. Треба зробити таке сценічне оформлення, яке давало б можливість усім учасникам діяти в них.

Слід пам'ятати, що театральний художник володіє кольором і світлом як живописець; простором як архітектор; пластичною мовою як скульптор. Йому знайома режисерська, композиторська, акторська і письменницька творчість. Саме всі ці аспекти його творчості допомагають створити зоровий образ тієї чи іншої постановки. Роботою театального художника є безперервний діалог – спочатку словесний, пізніше зображальний.

Якщо говорити про принципи оформлення тематичних театралізованих форм, зокрема концерту, слід звернути увагу на те, що сам жанр диктує специфіку пластичного рішення постановки. Сценічна мова режисера і художника уникає побудови на сцені докладних декорацій. У цьому випадку сценарно-режисерським ходом є деталь, яка найчастіше приймає на себе символічне значення. Використання символіки в оформленні сценічного майданчика, чи то стадіон, чи подіум залу, вимагає широти знань і глибокого осмислення. Продуманість та лаконізм в образотворчій метафорі, символі, алегорії, можуть підняти емоційну та естетичну цінність декоративно-художнього оформлення. Дуже важливо, щоб режисер і художник через деталь змогли розкрити думку і ідею номера, епізоду, концерту, а не просто позначити місце дії.

Художник повинен створити таке сценічне вирішення простору, яке дозволяло б, як вважає дослідник масового театру О. Рубб, «по-перше, зручно працювати на сцені колективам і виконавцям найрізноманітніших жанрів <...>, по-друге, проводити швидко зміну номерів. Особливо при закруті завісі, по-третє, найбільш виразно і ефективно розмістити в пролозі, і особливо у фіналі, всіх учасників; по-четверте, добре бачити, що відбувається на сцені всім глядачам, а не тільки тим, що знаходяться в партері <...>» [7, с. 75-76]. Далі автор звертає увагу на взаємозв'язок характеру оформлення і мізансценічного рішення. Тут приділяється увага побудові мізансцен режисером не тільки по площині, а й у глибину і по вертикалі. Відповідно, як вважає автор, на сцені повинна бути побудована «система різних ігрових майданчиків на різних рівнях від підлоги (верстатів, сходів, переходів і т. ін.) і наявність так званих опорних точок, тобто певним чином поставлених елементів декорації (стійки, перила, меблі, сходи і т. ін.)» [7, с. 76].

Постійні пошуки художньої образності ведуться режисерами-постановниками масових дійств на Луганщині. Важливим є створення образу-символу, образу-асоціації всіма доступними засобами виразності. У цьому процесі помітно виділяються спільні роботи режисера, заслуженого працівника культури України В. Сагана та сценографа, заслуженого діяча мистецтв України В. Горбуліна. В ході роботи над масовим театралізованим дійством, присвяченим 60-й річниці Перемоги у Великій Вітчизняній війні, постановниками був відтворений Парад Перемоги 24 червня 1945 року на Червоній площі в Москві. Декорації «мавзолею» з місцями для ветеранів (учасників військових дій), «Червоної площі» мали величезний емоційний вплив на глядачів. У параді військ взяли участь бійці Луганського прикордонзагону, курсанти Луганської академії внутрішніх справ та військового лицю імені Героїв Молодої гвардії. На фронтовій «Емці» на площу в'їхали п'ятеро луганчан, учасників Параду Перемоги 1945 року.

До ніг ветеранам, як і тоді, летіли фашистські штандарти і прапори. Звучали фронтові пісні. Представники Луганського земляцтва в Москві передали ветеранам у подарунок короваї хліба, випечені за рецептами воєнного часу, які тут же роздали старим бійцям разом з «наркомівськими» ста грамами. У цьому епізоді визначився особливо емоційний вплив, сконцентрованість уваги глядачів, зацікавленість усіх учасників дійства, які є важливими чинниками у створенні масового свята.

У цей день Луганськ був прикрашений різнобарвними прапорами, сіті-лайтами, святковими тематичними бігбордами, на яких не було звичного збірного образу захисника Вітчизни, на них розміщувалися фото ветеранів, які проживають на Луганщині. Це створювало те «навколишнє середовище», про яке говорилося раніше.

Режисура масових театралізованих видовищ, естрадних видовищ сьогодення потребує постійного розвитку і росту. Сучасність приносить нові технології не лише у виробництво, але й у систему, яка працює на ті чи інші сценічні майданчики, а саме: світлові ефекти, сценічні модульні конструкції, лазери, світлодіодні екрани, звукова техніка, анімаційні проєкції, піротехніка, художнє оформлення, матеріали для виготовлення сценічного одягу, костюмів та декорацій, котрі використовуються як на відкритих майданчиках, так і в закритих приміщеннях.

Досягнення науки, техніки і технології, що впроваджуються в сфери мистецтва і культури, розширюють їх можливості, стимулюють виникнення нових видів мистецтва, нових синтезованих жанрів (метажанрів), нових способів створення, розповсюдження та споживання художньої продукції, набуваючи небачені раніше нові засоби впливу на масову аудиторію. При цьому і художня культура шляхом генерування своїх нових можливостей здатна надавати стимулюючу дію на зміну соціального клімату, формування масових смаків, орієнтації, ідеалів.

На сучасному етапі в режисурі театралізованих видовищ велику роль відіграють відеопроєкції та екрани. Сьогодні режисер-постановник може використовувати світлодіодні екрани і табло. В основному вони застосовуються в режисурі просто неба. Більшість табло відтворюють комп'ютерну графіку і анімацію, інші відтворюють відеозображення з телевізора, відеокамери або інших джерел відеосигналу. Останнім часом активно використовуються мобільні проєкційні дисплеї, які застосовуються для невеликих концертних залів та концертних майданчиків. Ці дисплеї дуже вдало «впишуться» в будь-які декорації. Важливо те, що на них не впливає занадто насичене світло. Також у режисурі масових дійств активно використовуються проєкційні натяжні екрани, які відображують інформацію, що отримується від проєктора. Зазначимо, що за типами конструкції проєкційні екрани діляться на: моторизовані (за допомогою мотора, екран можна піднімати і опускати), підпружинені (з ручним приводом) і мобільні (таку конструкцію можна згортати, розгортати і переносити).

Звернемо увагу на те, що екран у сучасній режисурі найчастіше виконує ілюстративну функцію. Автор звертає увагу на використання екрану саме як образної частини декорації, який виконує асоціативну функцію.

Як приклад можна привести екран у формі комсомольського значка, вмонтований на задньому плані, на якому відображалися оживлені сторінки громадянської та Великої Вітчизняної війн, сторінки історії комсомольської організації на зустрічі комсомольців різних поколінь Ленінського району м. Луганська, присвяченій 90-річчю ВЛКСМ (художник – заслужений діяч мистецтв України В. Горбулін, режисер – автор статті).

Іноді в режисурі використовуються кілька екранів одночасно (прийом поліекрана). Тут можуть бути використані як натяжні, так і світлодіодні табло. Цей прийом дозволяє маніпулювати різними сюжетами одночасно, що має важливу роль в режисурі масових театралізованих видовищ.

Специфіка використання сучасного проєкційного обладнання дає нам можливість не тільки площинних (екранних) проєкцій. Сучасні технології дозволяють здійснювати проєкції на лід або арену, на водяну завісу, на стіни приміщення, на дим і т. ін. Прикладом може бути проєкційне лазерне піротехнічне шоу, присвячене 75-річчю донецького футбольного клубу «Шахтар» на стадіоні «Донбас Арена» (режисер-постановник Марко Баліч). Гранд-шоу на стадіоні пройшло під знаком спадкоємності часів: минулого, теперішнього і майбутнього

«Шахтаря». На полі відтворили грандіозний терикон, який символізує перші трибуни, на яких вболівальники дивилися футбольні змагання. Спочатку глядачів перенесли до витоків створення команди – в 1936 рік, потім дія перемістилася в сучасність. Коли на «Донбас Арени» прозвучав національний гімн, весь стадіон убрався в жовто-блакитні кольори українського прапора. На великих екранах проєкція архівних кадрів, що відображають найважливіші віхи історії «Шахтаря». Одночасно 100 вболівальників винесли величезні копії трофеїв, завойованих командою. Поки трофеї розміщувалися по периметру поля, в центрі з'явилася проєкція клавіатури, на якій Кріт-талісман виконав інструментальний вступ до відомої пісні «Спят курганы тёмные». Далі розгорнулося масове хореографічне шоу, в якому брали участь більше семи сотень уболівальників. Футбольне поле перетворилося на віртуальний квітковий сад. Танцюристи сформували число 75, з трибун опустився величезний прапор «Шахтаря». Завершилося свято на стадіоні «Донбас Арена» грандіозним піротехнічним шоу.

Сучасна сценографія розвивається насамперед за рахунок використання в сценічних конструкціях більш легких і міцних сучасних матеріалів. На сучасному етапі стають популярними надувні конструкції, які технологічно простіші і легкі в транспортуванні. Другим напрямком розвитку можна назвати мультимедійну сценографію. Можливо, в недалекому майбутньому будуть використовуватися проєкційні декорації, chromakey (технологія суміщення двох і більше зображень), голографічна проєкція.

Аналіз літератури, в якій розглядається проблема сценографічної творчості, дозволяє виділити ряд основних принципів сценічного оформлення:

- не перевантажувати один бік сцени більше за інший;
- не захарашувати передній план сцени;
- використовувати сцену в декількох рівнях по вертикалі;
- виправдано використовувати великомасштабні деталі і дуже дрібні;
- уникати нудні симетрії і випадкових ефектів;
- добиватися виразності шляхом варіювання або введення небагатьох нових елементів оформлення.

Слід підкреслити, що режисура масового театру вимагає ретельної, всебічної підготовки, спільних зусиль режисера і художника, композитора, виконавців. Саме творча робота всієї режисерсько-постановочної групи може забезпечити закінчений ідейно-художній образ сучасного видовища.

Художня творчість починається з образно-художнього задуму майбутнього твору. Процес цей складний, неоднозначний, дуже індивідуальний. У теорії мистецтва творчий процес ділиться на три етапи: перший – пізнання і творча переробка вражень, знань дійсності, другий – виникнення художнього задуму; третій – реалізація задуму, його втілення в масовому театралізованому дійстві. Але слід зазначити, що головним фактором задуму є створення художнього образу, сценічної метафори, яка б максимально відображала суть того, що відбувається, і могла емоційно впливати на глядача. Найчастіше в цьому процесі беруть участь режисер і художник. Пошук точної сценічної метафори – один з важливих моментів у створенні художньої образності сучасного видовища.

Отже, сучасні технічні засоби оформлення масових видовищ мають культуротворче значення. Вони сприяють посиленню естетичного та емоційного ефекту на глядача.

Дослідження показало, що зазначена проблема у першу чергу потребує науково-теоретичного обґрунтування, а також пошуку нових практичних форм та методів, що дозволяють розширити уявлення про розмаїття естетичних феноменів у сучасному масовому театрі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 050200 «Режиссура театра» / И. А. Богданов. – СПб.: С-Петербург. гос. акад. театр. искусства, 2004. – 317 с.
2. Кноблок Б. Г. Грани познания / Б. Г. Кноблок. – М.: Всерос. театр. общество, 1986. – 496 с.

3. Лідер Д. Образ вистави / Д. Лідер // Український театр. – 1972. – № 4. – С. 6–8.
4. Михайлов Л. Н. Технические средства оформления современного эстрадного зрелища как эстетический феномен / Л. Н. Михайлов. – М.: РАТИ, 2007. – 40 с.
5. Михайлова А. А. Образ спектакля / А. А. Михайлова. – М.: Искусство, 1978. – 274 с.
6. Обертинська А. П. Основи режисури театралізованих масових вистав: навч. посібник / А. П. Обертинська, Л. Ф. Голубцова. – К.: ДАКККіМ, 2004. – 87 с.
7. Рубб А. А. Пока занавес закрыт / А. А. Рубб. – М.: Сов. Россия, 1987. – 112 с.
8. Силин А. Д. Специфика работы режиссёра при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на нетрадиционных площадках / А. Д. Силин. – М.: ВИПКРК, 1987. – 116 с.
9. Френкель М. А. Пластика сценического пространства: некоторые вопросы теории и практики сценографии / М. А. Френкель. – К.: Мистецтво, 1987. – 184 с.
10. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. для студентов театр. высш. учеб. заведений / И. Г. Шароев. – М.: РАТИ–ГИТИС, 2009. – 336 с.

УДК 792.02

Н. В. КУКУРУЗА

ІНСЦЕНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КЛАСИКИ НА СЦЕНАХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглядаються інсценізації української класики на сценах театру в контексті масової культури як соціокультурного феномену ХХ ст. Показано, що вистави за українською літературною класикою створюються підкреслено видовищної форми – з елементами шоу, «стьобу», еротичними сценами; з яскравою сценографією; за участю телезірок тощо.

Ключові слова: масова культура, інсценізація, театр, масовий глядач.

Н. В. КУКУРУЗА

ІНСЦЕНИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КЛАССИКИ НА СЦЕНАХ УКРАИНСКИХ ТЕАТРОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматриваются инсценизации украинской классики на сценах театра в контексте массовой культуры как социокультурного феномена ХХ ст. Показано, что спектакли по украинской литературной классике создаются подчеркнуто зрелищной формы – с элементами шоу, «стёба», эротическими сценами; с яркой сценографией; при участии телезвёзд.

Ключевые слова: массовая культура, инсценизация, театр, массовый зритель.

N. V. KUKURUZA

STAGE VERSIONS OF THE NATIONAL CLASSICS IN THE UKRAINIAN THEATERS IN THE CONTEXT OF MODERN MASS CULTURE

In the article stage versions of Ukrainian classics are analyzed in the context of mass culture as the sociocultural phenomenon of XX item. Theatricals of Ukrainian literary classics are created underline spectacle form – with elements of show, mockery and erotic moments; used bright scenografia with modern hardwares – screen, video and others that bringing in of mass spectator.

Key words: mass culture, stage version, theatre, mass spectator.

Культурна практика останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. зазнає значних змін під впливом масової культури. Цей неминучий процес зачепив і створення інсценізацій української класики на сценах театру. За сучасних умов, коли українським театрам не вистачає сильної й цікавої драматургії, інсценізація як переробка літературної першооснови на рівні тексту, перетворення на літературний сценарій, з одного боку, та практичне втілення цього сценарію засобами театру, тобто формування сценічної драматургії – з другого, набуває важливого значення.

Актуальність дослідження полягає передовсім у потребі осмислення інсценізацій в контексті масової культури, зважаючи на соціокультурні зміни, з одного боку, а з іншого – вона продиктована відсутністю наукових досліджень, які стосувалися б проблеми модифікації інсценізацій української класики на сценах театру під впливом масової культури.

Феномен масової культури досить широко аналізується в літературі, його різноманітні аспекти вивчають філософи, соціологи, культурологи, мистецтвознавці. Проблеми інсценізації досліджували І. Мамчур, М. Резнікович, К. Рудницький, С. Хороб, Д. Чайковський, О. Чепалов та інші. Однак дослідження інсценізації української класики на сценах театру в контексті масової культури як соціокультурного феномену ХХ ст. здійснюється вперше. Об'єктом дослідження стали інсценізації української класики, зокрема за повістями «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «У неділю рано зілля копала», «Земля» О. Кобилянської; літературознавчі дослідження, критичні нариси, спогади, а також усе те, що становить інтерес для дослідника.

Метою статті є спроба простежити проникнення елементів масової культури на сцену театру на прикладі створення інсценізацій української класики.

Поняття «масова культура» включає і відверто комерційне мистецтво, призначене для задоволення невибагливих смаків «натовпу», і типовий для сучасних західних країн спосіб життя, для якого характерним є культ споживання, і різноманітні методи маніпулювання індивідуальною і масовою свідомістю за допомогою засобів масової інформації заради явної чи прихованої політичної мети, і система поточного виробництва «продуктів мистецтва» [12]. Появу масової культури зумовило формування «споживацького суспільства», коли «головною проблемою суспільства стає не виробництво, а споживання: питання виробництва є вирішеними, суспільство не відчуває нестачі у матеріальних благах, і тому інтереси людей зміщені в бік споживання» [5, с. 113]. Масова культура, актуалізуючи очікування масової аудиторії, задовольняє її потреби у дозвіллі, розвагах, спілкуванні тощо.

На відміну від елітарної культури, спрямованої на смаки обраних, «масова культура» свідомо орієнтує поширювані нею духовні цінності на середній рівень масового споживача. Деякі вважають, що основна характеристика «масової культури» і справді – прагнення надати всім елементам культури одноманітності та абсолютної схожості. Однією з істотних особливостей масової культури є втеча у світ мрій та фантазій. Масова культура ґрунтується на створенні ілюзій, примарних образів, міфів, котрі знімають реальне психологічне напруження і компенсують його світом вигаданих реалій та примар. Аналізуючи особливості масової культури, М. Хоркхаймер і Т. Адорно відзначають не лише негативні риси, які віддаляють її від культури елітарної, але й позитивні. Так, на думку німецьких мислителів, «злиття культури з розвагами призводить не лише до деградації культури, але й такою ж мірою до неминучого одухотворення розваг»; «розваги сприяють очищенню афекту, виконуючи ту ж функцію, яку вже Аристотель приписував трагедії» [19, с. 202].

Кількість завязаних театралів, тобто тих, кого можна зарахувати до театральної еліти, обмежена. Тому українським театрам доводиться думати, чим і як зацікавити масового глядача. Нині, коли практично все визначає ринок, не всі театри можуть собі дозволити ставити те, що їм хочеться. Тому деякі йдуть на низькопробні вистави, щоби лише мати глядача. А пересічні глядачі хочуть, прийшовши до театру, забути про проблеми і просто відпочити; крім того, їх приваблюють видовища. Художній керівник Михайло Резнікович в одному із своїх театрознавчих есе посилається на вислів Товстоногова про те, що «ідея спектаклю закладена у глядацькій залі і, якщо митець прислухається до того, що хвилює людей, то йому стане ясно: що ставити і про що». Але, як справедливо зауважує Марина Котеленець, чути час і чути

публіку – різні речі. Нині в розумінні деяких українських театрів це стало здатністю «відчувати в глядній залі невмирущу плебейську спрагу розваг: реготу, мильних бульбашок і сентиментальних сліз. І тоді вже важко збагнути, хто ким маніпулює – театр публікою чи вона ним. Касовий і масовий глядач стає основним аргументом і запорукою того, що театр існує» [18].

Масовий глядач в театрі – це глядач, рівень сприйняття якого формується через вплив радіо, телебачення, сучасних засобів зв'язку, а також відео- й комп'ютерної техніки. Такий глядач іде на виставу, де треба тільки дивитися на сцену – і тобі все розкажуть, «розжують і покладуть до рота», де не треба думати, де режисерським вирішенням все сказано, все показано. За словами Ростислава Коломійця, театр сьогодні не прагне глядачеві дати щось, до чого йому треба дотягнутися, а йде на догоду глядачеві. Зараз з'явилося надто багато вистав розважальних, люди відвикають від сприйняття складного, того, що потребує духовних зусиль. Глядач почасти іде в театр розважитись. І театр йому догоджає: хочете поплакати – ось вам мелодрама, бажаєте посміятись – ось вам бездумна комедія. Дуже багато зараз таких вистав, у яких безліч видовищних елементів, але думати там нема над чим, як і напружуватись, щоб збагнути те, що відбувається [8].

Отже, режисери створюють вистави підкреслено видовищної форми, вставляють у сюжетну канву елементи шоу, «стьобу», еротичні сцени; використовують яскраву сценографію з найсучаснішими технічними засобами – екраном, відео тощо. Масовий глядач іде у театр насамперед на брендову назву, обіцяне на афішах шоу з «клубнічкою», еротикою, відомою телезіркою (навіть якщо назва вистави ні про що не говорить!), епатажною грою акторів.

З інсценізацій української класики на сценах театру «для всіх і назавжди» залишається «Кайдашева сім'я» Івана Нечуя-Левицького. Цю повість навряд чи колись будуть сприймати лише як обов'язковий твір шкільної програми. Кайдаші з легкої руки І. Нечуя-Левицького стали народними героями, з яких не гріх і посміятися, і в яких мимоволі себе впізнаєш. «Кайдашева сім'я» йде (чи йшла) на сценах майже всіх українських театрів упродовж останньої чверті століття. Ця вистава приречена на успіх у масового глядача. Щира й реальна оповідь письменника, переплетена гумором, ліризмом, тонкою іронією, їдким сарказмом, не втрачає своєї актуальності і легко проектується на модель сім'ї в сучасному суспільстві. Більше того, побутові проблеми, неповага одне до одного у виставі переростають у загальносвітове протистояння людей і глобальну катастрофу. При цьому вистава залишається трагікомедією, це – сміх крізь сльози.

Повість передбачає різноманітне режисерське прочитання. У багатьох постановках режисери надають перевагу видовищності. Матеріал дозволяє широкий вибір фольклору (українські пісні, обряди), створення масових сцен, сценографії з елементами побуту й архітектури українського села.

Переписали повість мовою сцени М. Босак, С. Гержик, Н. Дубіна, О. Корнієнко, Л. Кушкова, Т. Магар, Г. Макарчук, В. Стасенко, В. Фащук.

Найчастіше жанри вистав за повістю «Кайдашева сім'я» визначені як «трагікомедія». Деякі вистави мають дещо змінені назви: у Сумському театрі драми і музичної комедії ім. М. С. Щепкіна – «Сага про Кайдашеву сім'ю» (режисер О. Зарицька), Київському академічному Молодому театрі – «Кайдаші» (режисер М. Яремків). Режисер-постановник і актриса Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка Лідія Кушкова написала і поставила для себе моновиставу.

Часто після прочитання інсценізації режисери-постановники вносять свої корективи в текст, переробляючи таким чином літературний матеріал згідно з власною режисерською концепцією. Так, наприклад, жанр побутової драми інсценізації В. Фащука у виставі трансформується на музичну комедію. Режисер О. Мосійчук до основного тексту інсценізації В. Фащука додає власний пролог: ліричний монолог про «український театр дідів і прадідів». Його читає актор, що виконує роль Лавріна (Ю. Литвинов). Таким чином, актор-Лаврін надалі використовує прийом акторської гри «театру в театрі» і вносить у канву вистави елементи «стьобу». Наприклад, масажує спину Кайдашисі перед тим, як вона збирається битися з Мотрею.

У Київському академічному обласному музично-драматичному театрі ім. П. К. Саксаганського (автор інсценізації та режисер-постановник В'ячеслав Стасенко) жанр вистави визначений як «народне шоу». Вистава урізноманітна і яскрава за рахунок оркестру «Kaydash orchestra», музиканти якого грають на автентичних українських музичних інструментах. Оркестр стає одним із провідних персонажів, котрий протягом всієї вистави з іронією дивиться на всі події у житті Кайдашів. Музика, яку виконує оркестр, – українська народна, але із сучасним аранжуванням, подекуди є навіть неочікувані вставки із класичної рок-музики [1].

В інсценізації Олекси Корнієнка жанр визначено як «народна музична комедія на III дії з інтермедіями» (музика О. Білаша). Наприкінці 80-х років XX ст., коли відбулася прем'єра вистави, глядачі, сміючись над Кайдашами, впізнавали і себе:

І зчинилась знову буря
Поміж Кайдашами...
А подумати – за віщо?
За те, що в нас з вами?
Ми, якщо і зчиним бучу,
То ж маєм причину –
Не поділим ошадкнижку,
Легкову машину... [9, с.62]

Інсценізація «Кайдашевої сім'ї» Миколи Босака (гумористично-драматична феєрія на 2 дії), що була визнана лауреатом Всеукраїнського літературного конкурсу «Коронація слова – 2008», стала за всіма ознаками «маскультною» та сценічного втілення так і не набула.

За словами сценографа А. Александровича-Дочевського, «спочатку була п'єса, досить суперечлива, бо в ній було багато ремарок на злобу дня, які до Нечуя-Левицького не мають ніякого відношення... Якщо повикидати всі жарти на тему Верховної Ради, то п'єса досить пристойна в професійному плані. Але актори збунтувалися проти цих жартів, і взагалі відторгли драматурга» [17, с. 10].

В інсценізації М. Босака [16] в репліках героїв справді багато натяків, які ще донедавна були «на часі»:

Кайдашиха. ... Я ж мріяла завтра в Богуславі на ярмарку помаранчеві чоботи придбати!..

Баба Палажка. ... Мотря дівка серйозна, вона не дасть регламенту порушити.

Парубки. Якщо ваші князі не олігархи, то нам і сто гривень та дві сулії живої води стане.

Кайдаш. (Встає з чаркою в руці, музика стихає). Любі друзі! Дорога українська громадо! (Обводить чаркою всіх на сцені і в залі). Шляхом переговорів (показує лівою рукою на Довбишів і на себе з Марусею), в результаті консенсусу (тикає в Карпа і Мотрю) сьогодні створюється нова родина.

Баба Параска. Боюся я, Марусе, щоб знову не погризлися твої сини, як президент з парламентом.

Баба Параска. (до людей на вулиці). Чого це ви стоїте, як той електорат недоколиханий?

Кайдашиха. ... Ця груша – моя найбільша радість. Коли вона навесні зацвіте, то їй співати будуть бджоли з усіх Семигорів, а, може, ще й президентів попрілітають. Коли вона вродить, такого нектару не подають і на збіговиськах у олігархів у Києві!

Окрім таких натяків, в інсценізації є багато «попси» і вульгарщини:

Ремарка: При цих словах з лівого боку з-за куліс світлом або килимом висувається подіум. По ньому то зсовуючи з плечей, то знову надягаючи корсетку грайливою ходою топ-моделі йде Палажка.

Правий від. Наш Лаврін так еротично про дівчат розповідає, що в мене надимається те, чого вже давно нема.

Лаврін. Ось скоро Купайло. Ляжеш у траві, коли дівчата через вогонь стрибатимуть та високо сорочки позадирають, то й побачиш, котру сватать.

Баба Параска. Бо гарний, і ласкавий. Я оце вже яка зріла, а й не проти, щоб і мене Лаврін погойдав.

Баба Параска. ... Вона така легкодоступна, що до неї хлопці ходять, як діти до школи.

Баба Параска. Та я в молодості, блін, і не такі висоти брала!

Баба Палажка. А ви чули, що сьогодні вночі попового сина, що з Києва приїхав, на Степанидиній дочці застукали?

Баба Палажка. Семигорів! Кажуть, він у Києві вже весь Поділ перетовк.

В інсценізації М. Босака також використовується «стьоб».

Санітар: Нічево, бабка. Побаліт, побаліт і перестанет. Как у нас гаварят: до свадьби заживйот. (*Сідає на візок і воли під сигнал «швидкої допомоги» везуть його зі сцени*).

Цю інсценізацію, над якою спочатку працювали в Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка, ніхто з виконавців ролей не схвалив. Урешті-решт, актори самі почали створювати сценічний варіант. «Розглядаючи напрямки, аналоги, – розповідає виконавиця ролі Кайдашихи Наталія Сумська, – ми виявили, що, наприклад, варіант театру імені Марії Заньковецької, як сказав режисер Вадим Сікорський, – пантеон українській сварці. Свою виставу намагалися наблизити до авторового тлумачення, не віддаляючись від оригінального тексту (й підтексту також). Нечуй-Левицький – класик, його робота досконала й не потребує жодного доповнення» [15]. Крім того, Н. Сумська – не прихильниця поєднань у виставі авторського класичного слова з сучасним, нерідко політично забарвленим.

Як йшлося вище, масовий глядач іде не тільки на брендову назву вистави, а й на телезірку – Наталію Сумську, відому за передачею «Ключовий момент», яку вона вела на українському телебаченні з 2003 року. «Для традиційного образу лайливої й малопривабливої Марусі Кайдашихи Наталя Сумська знайшла власні, соковито-характерні, виразні риси. Її виконання в цій, наповненій національним побутом і фольклором виставі, було сприйнято однозначно позитивно. Вона переконує глядачів, що до знедоленої, змороної щоденною важкою працею свекрухи, яка хоче на старість пожити за чужий рахунок, можна поставитися з розумінням і співчуттям...» [4, с. 17].

Серед постановок інсценованої української класики, крім «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького, є низка популярних творів хрестоматійного характеру, назви яких масовий глядач також пам'ятає зі шкільної програми: «Енеїда» І. Котляревського, «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Земля», «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської, «Прапорнощі», «Собор» О. Гончара.

«Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка має подієвий розвиток сюжету, де все змішалось: вибори, відьми, кохання, підступність. За мотивами «Конотопської відьми» створені вистави-видовища з масовими народними піснями, танцями, бійками, які з успіхом йшли (йдуть) у кількох театрах України.

Наприклад, шоу-виставою Івано-Франківського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Івана Франка стала інсценізація «Конотопської відьми» Богдана Жолдака за Г. Квіткою-Основ'яненком (режисер О. Добряк). «Замість троїстих музик – синтез-група Анатолія Ремезова, що відповідно інструментував нотний текст Ігоря Поклада. Замість недоторканого Г. Квітки-Основ'яненка – сценічний варіант Богдана Жолдака. Замість гопака – суміш канкана з брейк-дансом. Тут наявність відьом доводять «математичними» формулами, палять тютюн з кисета, на якому вишитий напис «Мальборо», п'ють коктейлі з глечиків і сулій, «крутять» кіно (дозйомки сюжету) і гуркіт реактивного літака супроводжує політ відьми» [6, с. 74].

Складовою сценографічного вирішення вистави Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка «У неділю рано зілля копала» (інсценізація Неди Нежданой, режисер-постановник Дмитро Чирипюк) за мотивами однойменної повісті Ольги

Кобилянської став екран, на якому з'являються картини, – ефектні, дієві, динамічні. Наприклад, під час купальських свят палає вогнище, через яке стрибають парубки та дівчата, а також тече річка, в яку можна опустити вінок і дивитись, як він пливе вдалечінь. Підходячи до рухливої картини, актори кидають вінок, й глядач бачить вже на екрані, як пливе він далеко-далеко... Саме в цю живу екранну річку в фіналі кидається Туркєня-Тєтяна [2].

Ця вистава також розрахована на уподобання масового глядача: використовуються куплєти на кшталт сороміцьких пісєнь, «гасають стрімголов хлопці, схожі на жєребців під час гону.., лапають готових до всього дівчат, оголюються – і все в такому надмірі, що народні жарти, якими інколи приперчують гуцули сіру будєнність, перетворюються тут на спосіб життя, виключаючи будь-яку духовність, психологічну складність і трагєдійність» [13].

У цьому контексті зауважимо, що «глядач» – поняття складне і дуже непостійне. Легко провести межу між освіченою дорєволюційною інтелігенцією та робітниками і колгоспниками, між глядачами початку і середини ХХ ст.

Згадаймо виставу «Зємля» за інсценізацією В. Василька (1947 р.), в якій змальовано перспективу щасливого життя за радянської влади у словах головного героя повісті Івоніки, текст якому автор інсценізації дописав власноруч: «Та не всім же й кидать зємлю! Треба комусь і біля неї працювати, хліб святий робити. Тут інше... Зємлю треба справедливо поділити, щоб за неї люди не гризли одне одного, як вовки...» [3, с. 102]. Постановка «Зємлі» з такою ідеологічною заангажованістю вважалася «художнім досягненням всього радянського театру». Як зауважив тоді один із секретарів райкому партії, «Ви навіть не уявляєте, яку велику справу робите своєю «Зємлею». Вона – найпереконливіша агітація гуртуватись у колективне господарство. Така сила справжнього мистецтва» [14, с. 36-41]. Отже, радянська «масова культура», «популярне мистецтво» набула форми розвинутої й добре керованої «індустрії», у даному разі не розваг, а впливу на суспільну свідомість [10, с. 29].

Значно складніше розмежувати глядачів нашої епохи.

Хвиля відродження творчої спадщини напівзабутих і заборонених українських письменників викликала інтерес національно свідомої частини масового глядача до нових постановок української класичної прози і поезії в театрах. Показовими в цьому плані стали вистави «Мазєпа» за Богданом Лєпким, «Санаторійна зона» за Миколою Хвильовим, «Марія» за Уласом Самчуком. Продовжують такий напрям постановки інсценізацій «Маруся Чурай», «Бєрєстєчко» за Ліною Костєнко, «Солодка Даруся», що стала бєстселєром, «Нація» за Марією Матіос, «Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами» за кіносценарієм Івана Миколойчука.

Загалом репертуарна політика сучасних театрів є багатопланою і включає в себе використання інсценізацій української класики різних жанрів. Театр, як і інші види мистецтва, розвивається саме завдяки новаторству у різних сферах: відмова від п'єси і створення інсценізації, імпровізації, візуальні вистави, соціальні й документальні драми і навіть нєлітературна мова (суржик, мат), епатаж тощо. І на кожну виставу приходять свій глядач. Сучасний театр – це переважно простір для невибагливої публіки, причому публіка обирає театр навіть не як розвагу: для цього існує кіно. В театр ідуть для відправлення культурного ритуалу.

Враховуючи викладене, можемо констатувати, що митців зі сфєри масової культури оцінюють за «продуктивністю», за реакцією аудиторії і, як підсумок, за прибутком або збитками. Оцінка масового мистецтва не пов'язана з його естетичним значенням, має значення тільки ступінь впливу на аудиторію. Характерною ознакою масової культури є циклічність: якщо що-небудь має успіх, то тут же виготовляється серія подібної продукції.

Проте, на відміну від мас-медіа, які тиражують масову культуру, театр – не на видноті, та, власне, й не має бути на видноті, вплив його є, за природою своєю, більш «ювелірний» та

непрямий [11]. Театр не повинен догоджати глядачеві. Він покликаний вести його вперед і вище. Інакше театр втрачає свою головну функцію – він не виховує глядача, не робить його духовно багатшим. Не можна, задовольняючи невимогливі потреби масового глядача, опускатися на нижчий щабель розвитку, не можна потурати ницим інтересам, а навпаки, потрібно робити все, аби глядач сам хотів зійти вище, стати краще, поглянути на світ ясними очима, а не затуманеним поглядом хибних цінностей та ідеалів. Те, що робить нас людьми, не повинно зів'янути, змертвіти, поживкнуту і відлетіти без вороття [7].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бачківська Ю. «Кайдашева сім'я» – на сцені Саксаганського / Юлія Бачківська // Електронний ресурс: Режим доступу: http://informnk.com.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=167:teatr-saksa&catid=69:june-2010&Itemid=10.
2. Варварич О. Ще раз про любов... / Олена Варварич // День. – № 175. – четвер, 1 жовтня 2009 / Електронний ресурс: Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/280881>.
3. Василько В.С. Інсценізації / В. С. Василько. – К.: Мистецтво, 1987. – 156 с.
4. Веселовська Г. Наталія Сумська. Повороти долі / Ганна Веселовська // Український театр. – № 2–4. – 2009. – С. 14–17.
5. Воронцов Б. Н. Феномен масової культури: етико-філософський аналіз / Б. Н. Воронцов // Філософські науки. – 2002. – № 3. – С. 110–123.
6. Затварська Р. Івано-Франківський академічний обласний музично-драматичний театр ім. Івана Франка (історія в документах, спогадах, фотографіях) / Романна Затварська. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2002. – 100 с.
7. Зозуля О. Масова культура / Ольга Зозуля // Панянка / Електронний ресурс : Режим доступу : http://www.panianka.info/_masova_kuljtura_0_0_0_1034_2.html.
8. Коломієць Р. Коломия – центр культури / Ростислав Коломієць // Коломийські представлення: Другий Всеукраїнський театральний фестиваль сценічних першопочитань / Електронний ресурс: Режим доступу : www.teatr.colomyua.org
9. Корнієнко О. Кайдашева сім'я: Народна музична комедія на III дії з інтермедіями: Рукопис / Олекса Корнієнко. – 77 с.
10. Кравченко А. Є. Увертюра до антракту: передісторія «театру Корнійчука» / А. Є. Кравченко // Наукові записки. – Том 19. – Філологічні науки. – С. 29.
11. Липківська Г. Десять років по ревізії. Погляд на вітчизняну сцену на рубежі століть / Ганна Липківська // Вісник Львівського університету. – Серія мистецтво. – 2001. – Вип. 1. – С. 79-100.
12. Панталієнко В.В. Проблеми масової та елітарної культури на сучасному етапі / В.В. Панталієнко // Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України 2009. – Вип. 137 / Електронний ресурс: Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/chem_biol/nvnau/2009_137/zmist.html.
13. Рябчук В. На фальшивій ноті / Віра Рябчук // День. – № 175. – четвер, 1 жовтня 2009 / Електронний ресурс : Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/280881>.
14. Сулятицький Т. В. Чернівецький обласний український музично-драматичний театр ім. О. Ю. Кобилянської / Т. В. Сулятицький. – К.: Мистецтво, 1987. – 123 с.
15. Сумська Н. «Донести український космос...». Розмову веде Лілія Бондарчук // Кіно-Театр. – 2008. – № 4 // Електронний ресурс: Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=808.
16. Сценічна версія Миколи Босака «Кайдашева сім'я» (Гумористично-драматична феєрія на 2 дії) // Українське життя в Севастополі [Бібліотека ім. Марії Фішер-Слиж] / Електронний ресурс: Режим доступу: ukrlife.org/main/library.html.

17. Терентьева О. Невиправний романтик / О. Терентьева // Український театр. – № 3. – 2008. – С. 8-11.
18. Фесенко Л. Театр і ринок / Ліліана Фесенко // «Хрещатик». – 27 травня 2010 року. – четвер №72 (3703).
19. Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. Адорно. [Пер. с нем. М. Кузнецова]. – М., СПб: Медиум. Ювента, 1997. – С.202.

УДК 792.077 (477.84) XIX–XX

П. О. СМОЛЯК

**ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ТА ДІЯЛЬНОСТІ АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
ГУРТКА В М. БОРЩЕВІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ (КІНЕЦЬ XIX – ПЕРША
ТРЕТИНА XX СТОЛІТТЯ)**

У статті розглянуто історію становлення та діяльність аматорського театрального гуртка в місті Борщеві Тернопільської області. Висвітлено умови праці та репертуар акторів-аматорів, а також режисерські здобутки керівників гуртка в період 90-х років XIX – 30-х років XX століття.

Ключові слова: аматорський театральный гурток, товариство «Просвіта», режисер, актор, репертуар.

П. О. СМОЛЯК

**К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО КРУЖКА В Г. БОРЩЕВЕ ТЕРНОПОЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ (КОНЕЦ
XIX – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВЕКА)**

В статье рассматривается история становления и деятельность любительского театрального кружка в городе Борщеве Тернопольской области. Освещаются условия труда и репертуар актеров-любителей, а также режиссерские достижения руководителей кружка в период 90-х годов XIX – 30-х годов XX столетия.

Ключевые слова: любительский театральный кружок, общество «Просвита», режиссер, актер, репертуар.

P. O. SMOLYAK

**THE HISTORY OF FORMATION AND ACTIVITY OF BORSHCHIV'S AMATEUR
THEATRE GROUP IN TERNOPIIL REGION (THE END OF THE XIX – THE FIRST THIRD
OF THE XX CENTURY)**

The article discusses the history of formation and activity of Borshchiv's amateur theatre group in Ternopil region. It also reflects work conditions, the repertoire of amateur actors and producers' achievements of the group leaders during the 90's of the XIX-th – 30's of the XX-th century.

Key words: amateur theatre group, association «Prosvita», producer, actor, repertoire.

З найдавніших часів театральне мистецтво привертало увагу великої кількості глядачів своєю видовищністю та демократичністю. Не спадав до нього інтерес і в пізніші часи – коли кожен народ прагнув до національного самовизначення та самоідентифікації. Такий період в

Галичині настав наприкінці XIX століття із наданням їй національно-культурної автономії. У межах нового статусу на перший план виділилися соціальні інституції – освітні, культурні та спортивні. Чи не найбільш затребуваним у цей час стало театральне мистецтво простотою спілкування із глядачем та доступністю сприймання його творів. Найбільш масовим виявилось аматорське театральне мистецтво, що наприкінці XIX – початку XX століть охопило всю Галичину й зумовило активізацію будівництва культурно-освітніх установ – народних домів, хат-читалень та ін.

Питання дослідження історії формування та діяльності аматорських театральних гуртків з самого початку їхнього творення все менше привертало увагу істориків театру та мистецтвознавців через достатню інформативність цього процесу в періодиці. Майже про кожен аматорський театральний гурток можна знайти інформацію в галицькій періодиці чи у звітах голів осередків «Просвіти» про їхню діяльність. Наукових досліджень з цього аспекту театральної діяльності є дуже мало. Частково це питання висвітлювали українські мистецтвознавці Р. Пилипчук, М. Загайкевич, Л. Кияновська, П. Медведик, І. Герета та ін. Більш цільного наукового дослідження про історію аматорського театального мистецтва у Східній Галичині немає.

Мета статті – висвітлити історію становлення та діяльності Борщівського аматорського театального гуртка, що діяв при читальні «Просвіта» в кінці XIX – першій третині XX століття як одного з осередків української національної культури.

У кінці XIX – на початку XX століття в Галичині широкого розгалуження набуває культурно-освітнє товариство «Просвіта», що вперше було засноване у Львові в 1868 році стараннями відомих культурно-громадських діячів А. Вахнянина, І. Комарницького, М. Коссака, К. Сушкевича, О. Огоновського та ін. [5, с. 2365]. Невдовзі на його статутних засадах були створені філії у багатьох галицьких селах і містечках. Не залишило осторонь це громадське культурно-освітнє товариство й галицького повітового містечка Борщева, що на Тернопільщині. Його організатором і першим головою був громадський діяч, голова Гмінної Ради міста Василь Дроздовський [9, с. 21]. Найдієвішою формою роботи культурно-просвітницького товариства було масове залучення сільських та міських жителів до його діяльності, зокрема об'єктом його охоплення була молодь. Найактивніше ця робота проявилася під час головування у Борщівській «Просвіті» відомого на той час адвоката Михайла Дорундяка¹. Швидкими темпами члени товариства організовували хоріві, вокальні, театральні та інструментальні гуртки, що мали змогу залучати до своєї діяльності велику кількість учасників. Чи не найдієвішим серед них був театральний гурток, що своєю формою роботи сприяв вихованню в молодого покоління національної свідомості та патріотизму.

Таку форму культурно-просвітницької діяльності сповідував й аматорський театральний гурток, що був створений у другій половині 90-х років XIX ст. при Борщівській читальні «Просвіти» [11, арк. 110]. Про це свідчать документальні дані, які зберігаються в Центральному державному історичному архіві України у Львові. Борщівський театральний гурток з самого початку об'єднував навколо себе талановитих просвітян, які були справжніми шанувальниками й популяризаторами українського театального мистецтва. Свою популярність аматорський гурток завоював прем'єрою вистави «Гостина святого отця Миколая в Борщеві», режисером-постановником якої був місцевий житель, помічник адвоката М. Дорундяка Ієронім Калитовський², з якою гуртківці щороку виступали перед місцевими жителями й отримували схвальні оцінки.

¹ Дорундяк Михайло Григорович народився 1 жовтня 1857 року в с. Киданці нині Коломийського району Івано-Франківської області. Навчався права у Львівському та Віденському університетах. Опісля працював у Косівській та Городенківській адвокатурі. У 1894 році заснував власну адвокатур у м. Борщеві, що на Тернопільщині. У цьому році його обирають головою повітової «Просвіти», де він виявив свої найкращі організаторські здібності. З його ініціативи були побудовані народні доми в м. Борщеві та в околичних селах. Помер М. Дорундяк 31 липня 1907 року в Борщеві [2, с. 526-527].

² Калитовський Ієронім Павлович народився 1866 року в с. Бутини нині Сокальського району Львівської області. Закінчив правничий факультет Львівського університету. Працював помічником адвоката в

До 1908 року Борщівський аматорський театральний гурток не мав елементарних умов для праці. Не було власного приміщення для постановок вистав, проведення репетицій, не кажучи вже про володіння власним театральним реквізитом і технічним обладнанням. Часто вистави відбувалися на майданах просто неба, в непристосованих тісних приміщеннях. Гарний акустичний зал у Борщеві в цей час мало лише польське спортивне товариство «Сокіл», але з шовіністичних мотивів воно часто відмовляло надавати приміщення для проведення вистав українського аматорського театру. Ситуація докорінно змінилася лише у 1909 році, коли Борщівська філія «Просвіти» переїхала в будинок «Народного Дому». Місцеві актори-аматори отримали в своє розпорядження великий зал на другому поверсі. На сцені, спеціально обладнаній для вистав, навіть була споруджена суфлерська будка [9, с. 26].

Згодом у Борщівському театральному гуртку по-справжньому розкрився талант багатьох його учасників, появилися навіть свої режисери і драматурги. Зокрема, як ми вже зазначали, за мотивами апокрифічних оповідань про діяння святого єпископа Миколая борщівський житель, адвокат і за покликанням письменник Ієронім Калитовський написав п'єсу «Гостина Святого отця Миколая в Борщеві», що протягом багатьох років була справжньою втіхою для маленьких борщівських глядачів.

Особливої уваги в Борщівському театральному гуртку заслуговує багатолітній актор і режисер, активний учасник просвітянського життя Борщева і його околиць Семен Ковбель¹ (у майбутньому відомий український культурно-просвітницький та громадський діяч, письменник-драматург в діаспорі). Свою творчу діяльність він розпочав як актор у місцевому аматорському театральному гуртку в сімнадцятирічному віці. Йому як актору, за свідченнями місцевих жителів, найкраще вдавалися комедійні ролі (Стецько – у «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка та ін.). С. Ковбелю на сцені були притаманні справжні акторські риси: виразність сценічної мови, пластика рухових елементів, вміння триматися на потрібній дистанції з іншими акторами-партнерами та ін. Таке його акторське амплуа в майбутньому дозволило бути затребуваним в аматорській театральній діяльності за кордоном (Канада), а також частково позначилося на тематичному спрямуванні його п'єс, в яких переважали жартівливі та сатиричні сюжети («Новий вертеп», «Дівочі мрії», «Скарб в жебрачій торбі» та ін.).

Помітний внесок у розвиток аматорського театального мистецтва Борщівщини зробив Семен Ковбель і як режисер. При доборі репертуару для трупи С. Ковбель насамперед звертав увагу на цікавість та популярність тих чи інших п'єс серед місцевого населення, а також брав до уваги його національно-патріотичне та просвітницьке спрямування. Такі режисерські уподобання користувалися повагою активних просвітян й бралися до уваги представниками сільської і міської інтелігенції.

канцелярії М. Дорундяка в м. Борщеві. Активну діяльність Калитовський провадив у сфері культурно-освітнього товариства «Просвіта». Відомий серед широких кіл місцевого населення своєю літературною та журналістською діяльністю. Автор ряду друкованих та рукописних творів [3, с. 17-18].

¹ Ковбель Семен Федорович народився 25 січня 1877 року в Борщеві, що на Тернопільщині. Був активним членом місцевої «Просвіти», беручи участь як актор і режисер у Борщівському драматичному гуртку. У 1909 році емігрував у Канаду (м. Вінніпег). У 1912 році появилася перша публікація віршів, оповідань та публіцистичних нарисів у часописах «Канадійський фермер», «Український голос», «Наш шлях» та інших виданнях. Семен Ковбель – автор поеми-сатири «Птича революція». Він є автором понад 20 п'єс, зокрема: «Новий вертеп» (поставлена у 1919 та 1939 роках у Вінніпезі), трагікомедії «Дівочі мрії» (1919, поставлена у Канаді, США, Західній Україні), драми «Ляхо-Татари» (інша назва «Конфіденти», поставлена у Вінніпезі у 1920 році. Він також написав оперету «Скарб в жебрачій торбі» (1934 р.), драму «Несподівана пісня» (інсценізація повісті «Мотря» з циклу Б. Лепкого «Мазепа», що побачила світ у 1934 році у Вінніпезі й Торонто), «На царському суді», «Батурина», «На руїнах Батурина», «На жертвенник слави», комедії-одноактівки, фантазію на тлі стрілецьких могил «Там, де червоні маки цвіли» (поставлена 1940 р. в Вінніпезі) та ін. У 1912 році заснував співацько-драматичне товариство «Боян» й був його головою у Вінніпезі. Протягом довгого часу в Канаді брав участь як актор у виставах. Першим у Канаді зіграв роль Карася в опері «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського [7, с. 117].

Завдяки С. Ковбелю як режисеру в Борщівському театральному гуртку посправжньому розкрили свій талант місцеві актори, які в майбутньому неодноразово згадували добрими словами свого наставника-режисера.

Згодом репертуар Борщівського театрального гуртка поповнився новими виставами. Серед них: «Спокуса» Л. Лопатинського, «Украдене щастя» І. Франка, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Сотниківна» Б. Лепкого та ін. Особливою активністю та неповторним талантом в діяльності Борщівського драмгуртка до Першої світової війни вирізнялися актори Онуфрій Голубець, Гонорита Лоточинська, Марія Васильців, Іван Шиманський, Йосип Свидзінський, Антоніна Зелінська [11, арк. 50].

Цікавим у цей період був і репертуар драмгуртка. Адже він готувався під патронатом місцевого осередку «Просвіти», активним членом якого був і режисер С. Ковбель. Багатьом борщівцям надовго запам'яталися постановки вистав «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Украдене щастя» І. Франка, «Свекруха» Л. Лопатинського, «Страшна помста» М. Гоголя та ін. Постановки вистав, за свідченнями місцевих жителів, характеризувалися яскравими масовими сценами, розумінням психологізму кожного героя, вдалим підбором музичного оформлення. Кожна вистава в постановці С. Ковбеля мала щось своє неповторне і захоплююче, гра кожного актора була виразною і ансамблевою, наповненою відчуттям драматургії автора.

Високим артистизмом були сповнені й головні герої у виставах, поставлених С. Ковбелем. Місцевим жителям надовго запам'яталися ролі Гонори (виконавиця Антоніна Зелінська), Дото (актор Йосип Свидзінський), Івана з вистави «Дай серцю волю, заведе в неволю» (актор Іван Шиманський), Анни з драми «Украдене щастя» (актриса Гонорита Лоточинська), свекрухи з вистави «Свекруха» (актриса Марія Томпальська), Миколи з драми «Украдене щастя» (актор Семен Ковбель) [9, с. 26].

Про належний акторський рівень борщівських драмгуртківців писали в періодиці очевидці. Зокрема, Львівський часопис «Діло» повідомляв: «Годиться відзначити, – писав автор публікації у 1900 році, – що при виставах незвичайно проявився талант наших людей до штуки драматичної, інтелігентну гру аматорів-селян дуже хвалили всі гості» [4].

З метою розвитку місцевого театального мистецтва правління Борщівського осередку «Просвіти» у 1903 році сприяло створенню «Кружка любителів нашої сцени», головою якого став місцевий священик, великий любитель і популяризатор українського театру Дмитро Курдидик¹. Членами цього гуртка були відомі в Борщівській окрузі добродії Михайло Соневицький, отець Євген Купчинський, Микола Скалоздріз, Ієронім Калитовський, Семен Ковбель, Іван Шиманський, Олександр Шарковський та ін. [11, арк. 62]. Вони усякими способами сприяли поповненню репертуару драмгуртка новими п'єсами, маючи широкі зв'язки з самими їхніми авторами та перекладачами з іншомовних літератур, заохочували місцеву молодь, зокрема гімназистів, до участі в гуртку, були постійними глядачами нових аматорських прем'єр не тільки в Борщеві, а й в усій окрузі. Такого роду робота активізувала культурно-просвітницьку діяльність, додавала нові можливості для її розширення та зростання.

Найбільш активним і діяльним серед членів «Кружка...» був місцевий адвокат Михайло Дорундяк. Для покращення сценічного оформлення вистав, поставлених борщівськими аматорами, він за свої кошти у 1899 році закупив нове сценічне панно з видом Борщева та портрет класика української драматургії Івана Котляревського. Це замовлення для Борщівської «Просвіти» виконав місцевий художник Михайло Лисикевич [9, с. 26].

Активною була діяльність Борщівського театального гуртка у міжвоєнний період (20-30-ті роки ХХ століття), коли його очолила відома в Галичині професійна актриса

¹ Курдидик Дмитро народився 9 вересня 1868 року в с. Бовшів нині Галицького району Івано-Франківської області. Закінчив теологічний факультет Львівського університету. Після висвячення працював священиком у селах Борщівського повіту, що на Тернопільщині. Проявив себе активним учасником культурно-освітнього товариства «Просвіта» та інших громадських організацій. Помер 17 січня 1933 року у с. Цигани теперішнього Борщівського району Тернопільської області [10, с. 289].

Людмила-Ванда Петровичева¹, одружившись після смерті свого першого чоловіка з місцевим суддею П. Смалем. Л. Петровичева мала великий авторитет серед місцевих драмгуртківців, тому початкуючі актори-аматори прагнули брати в неї уроки зі сценічної мови та акторської майстерності [6, с. 547]. Це особливо тішило нового режисера й давало йому привід для нових театральних постановок, позначених складнішими сценічними вирішеннями.

Через декілька років наполегливої праці (1924-1925 театральний сезон) на сцені Борщівської читальні «Просвіти» Ванда Смаль-Петровичева здійснила постановки двох вистав – «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького. Ці п'єси, за відгуками очевидців, завжди збирали велику кількість глядачів (біля 500 чоловік) [9, с. 26]. Такий репертуар засвідчував високий мистецький рівень не тільки художнього керівника колективу, а й самих виконавців головних ролей.

Надзвичайно успішним у роботі Борщівського драмгуртка виявився 1926-1927 театральний сезон. Місцевим аматорам вдалося представити на суд глядачів аж дев'ять вистав (це переважно старі поновлені вистави й вперше поставлені). Серед них: «Украдене щастя» І. Франка, «Конкурс на мужа» Л. Лопатинського, «Верховинці» Ю. Коженювського, «Дівочі мрії» С. Ковбеля, «Клюб сифражисток», «Двадцять літ тюрми» невідомого нам автора та інші [11, арк. 5].

У 20-х роках, крім Ванди Смаль-Петровичевої, театральні постановки здійснювали її чоловік, місцевий суддя Петро Смаль та багатолітній актор місцевого драмгуртка Йосип Шарковський (останній збільшив кількість драмгуртківців понад 40) [9, с. 26].

У цей час значну організаційну допомогу Борщівському драмгуртку надавали місцеві любителі театального мистецтва, серед яких був й місцевий адвокат д-р Андрій Лунів, що відкрив приватну адвокатську канцелярію в Борщеві і з допомогою інших активних громадян відновив усі місцеві та повітові організації. Крім адвоката А. Луніва, велику практичну допомогу місцевому драмгуртку надавала рідна сестра Ванди Петровичевої Філомена Лопатинська, відома співачка, що після Першої світової війни декілька років проживала в Борщеві. Також активними пропагандистами театального мистецтва у цей час були міські родини Дроздовських, Шалацьких, Шарковських та інші [6, с. 547].

На початку 30-х років Борщівський театральний гурток під керівництвом Ванди Смаль-Петровичевої прилучився до акції зі збору грошей для підтримки освітнього товариства «Рідна школа». У зв'язку з цим місцеві драмгуртківці 1 червня 1931 року винесли на суд глядачів виставу «Чорноморці» І. Кухаренка, а зібрані від цієї постановки кошти (215 польських злотих) передали на підтримку українського шкільництва.

Ванда Смаль-Петровичева зробила вагомий внесок у художнє зростання Борщівського театального гуртка і як актриса. Її акторський талант у колективі особливо був показовим у 30-х роках. Вистави з її участю збирали велику кількість шанувальників театального мистецтва й давали значні грошові прибутки для підтримки місцевої філії «Просвіти» [9, с. 26]. Глядацьку увагу насамперед привертала широкий діапазон трактування головних героїв. Адже вона, крім володіння професійною акторською грою, доволі майстерно володіла співом (була, як і Соломія Крушельницька, ученицею відомого львівського вокального педагога, професора Валерія Висоцького). У творчому доробку Ванди Смаль-Петровичевої був ряд втілених на сцені оперних вокальних партій, зокрема Наталки й Кулини з опери «Наталка-Полтавка» М. Лисенка, Оксани й Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Ганни з опери «Катерина» М. Аркаса, Кармен з однойменної опери Ж. Бізе та ін.

Режисерське амплу Ванди Смаль-Петровичевої характеризувалося тим, що її постановки вирізнялися хоровими та вокальними номерами. Це й відрізняло їх від постановок

¹ Петровичева Людмила-Ванда Миколаївна народилася 5 листопада 1882 року в м. Чернівці. Закінчила музично-драматичну студію при театрі товариства «Руська бесіда» у професора Віталія Висоцького та Миколи Коссака. Працювала солісткою оперної трупи театру «Руська бесіда» в Чернівцях, у 1899-1914 роках виконувала вокальні партії в операх «Наталка-Полтавка» та «Чорноморці» Миколи Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського, «Катерина» Миколи Аркаса, «Кармен» Жоржа Бізе. Померла 27 грудня 1971 року в м. Борщеві Тернопільської області [1, с. 57].

інших режисерів аматорських театрів й робило кожну виставу більш привабливою для різного рівня глядачів.

Пам'ятним для борщівських драмгуртківців виявився 1933 рік. Власне у цьому театральному сезоні місцевий драмгурток представив інсценізації творів Б. Лепкого «Варфоломійська ніч» та «Зрада» [9, с. 26]. Такий репертуар для постановок у ці роки був доволі ризикованим. Його могла втілити в життя лише надзвичайної відваги особистість, оскільки, як зазначає у своїх спогадах місцевий житель Василь Пакуляк, «з театральними п'єсами був великий клопіт. Староство в Борщеві, як і інші староства, на одні театральні п'єси давали дозволи, а на інші ні. На тім полі була чиста «нерозбериха». Староства і поліція робили такі посушення, які їм подобались. Їх слово було вирішальне і невідкличне. В театральному репертуарі треба було й надалі зганяти злість на турках, повторювати побутові п'єси тощо. На всяку статуткову діяльність «Просвіти» приходили обмеження. На однім проханні про дозвіл на концерт чи виставу тодішній заступник старости в Борщеві Вундерліх написав власною рукою таке: «Зе взглендуф службових не згадам сен». («Із службових мотивів не погоджуюсь») [8, с. 566].

30-ті роки – це роки надзвичайної боротьби керівництва Борщівського театального гуртка за національний репертуар та його втілення на сцені. Ванда Смаль-Петровичева робила все для того, щоби зберегти його національне обличчя, а в учасників гуртка – національну гідність та патріотизм.

Отже, історія становлення та діяльності Борщівського аматорського театального гуртка була типовою для аналогічних колективів усієї Галичини. Але, на відміну від інших, цей гурток мав доволі добрий як на той час творчий потенціал – талановитих режисерів (Семен Ковбель, Ванда Смаль-Петровичева) та обдарованих акторів, які своєю самопожертвою творили високий рівень аматорського мистецтва. Такого роду театральна діяльність сприяла активізації національної свідомості у широкого кола глядачів та формувала в них мистецькі цінності та уподобання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барна В. Петровичева Людмила-Ванда Миколаївна / В. Барна, П. Медведик, Б. Пиндус // Тернопільський Енциклопедичний словник. – Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2008. – Т. 3. – П–Я. – 708 с.
2. Гуцал П. Дорундяк Михайло Григорович / П. Гуцал, Р. Матейко // Тернопільський Енциклопедичний словник. – Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. – Т. 1. – А–Й. – 696 с.
3. Гуцал П. Калитовський Ієронім Павлович / П. Гуцал, Б. Пиндус // Тернопільський Енциклопедичний словник. – Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. – Т. 2. – К–О. – 706 с.
4. Діло. – 1900. – № 58. – 24 березня.
5. Кравців Б. «Просвіта» / Б. Кравців // Енциклопедія українознавства. Словникова частина / [за ред. В. Кубійовича]. – Т. 6. – Львів: Молоде життя, 1996. – С. 2365-2372.
6. Лунів І. Спогади про діяльність філії «Союзу Українок» у Борщеві / Ірина Лунів // Історично-мемуарний збірник Чортківської округи. Повіти: Чортків, Копичинці, Борщів, Заліщики / [ред. колегія О. Соневицька, Б. Стефанович, Р. Дrajньовський]. – Діловий комітет земляків Чортківської округи. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1974. – С. 547-550.
7. Мельничук Б. Ковбель Семен Федорович / Б. Мельничук // Тернопільський Енциклопедичний словник. – Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. – Т. 2. – К–О. – 706 с.
8. Пакуляк В. Образки з останніх літ філії т-ва «Просвіти» в Борщеві (спомини просвітянина) / Василь Пакуляк // Історично-мемуарний збірник Чортківської округи. Повіти: Чортків, Копичинці, Борщів, Заліщики / [ред. колегія О. Соневицька, Б. Стефанович, Р. Дrajньовський]. – Діловий комітет земляків Чортківської округи. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1974. – С. 563-568.

9. Скочиляс І. Історія Борщівської «Просвіти» / Ігор Скочиляс // Літопис Борщівщини. Історично-краєзнавчий збірник. – Вип. 2. – Борщів: МП Чумацький шлях, 1993. – С. 21-31.
10. Скочиляс І. Курдидик Дмитро / І. Скочиляс, В. Фроленков // Тернопільський Енциклопедичний словник. – Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. – Т. 2. – К-О. – 706 с.
11. Центральний державний історичний архів України у Львові (ЦДАЛ). – Ф. 348. – Оп. 1. – Спр. 1248 (Документи про діяльність читальні «Просвіта» у м. Борщів (1891-1939 рр.).

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 745.52 (477)

I. С. ТЕСЛЮК

ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТЕМАТИКИ У ВІТЧИЗНЯНИХ ТИРАЖОВАНИХ ВИБІЙКАХ

У статті розглянуто специфіку творення візерунків за мотивами народної творчості у вітчизняних вибійчаних тканинах у контексті культурологічних процесів другої половини ХХ ст. Охарактеризовано ідеологічні та художні тенденції мистецтва оздоблення текстилю двох періодів: 50–60-х та 70–80-их років ХХ ст.

Ключові слова: фольклорна тематика, вибійчані тканини, орнамент.

И. С. ТЕСЛЮК

ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТЕМАТИКИ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ТИРАЖИРОВАННЫХ НАБОЙКАХ

В статье рассмотрено специфику образования узоров по мотивам народного творчества в отечественных набойных тканях в контексте второй половины ХХ в. Исследованы идеологические и художественные тенденции искусства украшения текстиля двух периодов: 50–60-х и 70–80-х годов ХХ века.

Ключевые слова: фольклорная тематика, набойные ткани, орнамент.

I. S. TESLYUK

PECULARITIES OF THE INTERPRETATION OF THE FOLKLORE THEMATICS IN THE MASS DOMESTIC PRINTED FABRICS

The specificity of creating the patterns on the basis of the folklore motives for the domestic printed fabrics in the context of the culturological processes of the second half of the ХХ с. is considered in the article. Ideological and artistic tendencies in the art of textile decoration of two periods: 1950–1960's and 1970–1980's are also characterized.

Key words: folklore thematic, printed fabrics, pattern.

Найбільш поширеними серед вітчизняного друкованого орнаментування другої половини ХХ століття стали рослинно-квітковий та фольклорний напрями. Останній передбачав проектування візерунка на основі принципів чи елементів народної творчості або ж з використанням сюжетів на історичну, літературно-пісенну тематику. Така змістова наповненість оздоблення була важливою для групи вітчизняного виставкового текстилю, бо

дозволяла поповнювати ювілейні виставки та з успіхом репрезентувати його за кордоном.

Сфера промислової вибійки за своїми художньо-стилістичними якостями є органічною частиною вітчизняного станкового образотворчого, декоративного мистецтва та архітектури, у ній відображались ті ж принципи творчої думки. Про фольклорну тематику як одну з найбільш затребуваних у вітчизняному мистецтві загалом та художньому текстилі зокрема наголошує О. Ямборко [10]. Тенденція звернення художників до фольклорних мотивів у промислових вибієчаних тканинах знайшла своє висвітлення у численних мистецтвознавчих працях В. Бойка, Б. Бутника-Сіверського, Н. Глухенької, О. Ляшенка, П. Мусієнко, І. Сакович, Н. Велігоцької, С. Лозанової, В. Теляковської та ін.

Мета статті – виявити місце та специфіку фольклорних мотивів у промислових вибієчаних тканинах, поширених у другій половині ХХ століття, основні мистецькі здобутки у цій галузі.

Фольклорний напрям особливої популярності у Західній Європі набув у 70-х роках ХХ ст. Він дістав поштовх для розвитку після показів 1976 і 1977 років у Парижі колекцій модельєра Іва Сен-Лорана, створених за народними мотивами. Саме завдяки йому запропоновану оздобу в одязі вперше почали широко застосовувати не лише в костюмах для артистів фольклорних колективів, а й при створенні повсякденного жіночого гардеробу [8, с. 20]. Хоча у ХХ столітті першими звернулися до народного одягу спочатку авангардисти, згодом хіпі, а потім художники руху «антимоди». Заслуга Сен-Лорана полягала в тому, що фольклорний стиль або, як його стали називати, стиль «фольк», щораз більше наближався до свого прообразу, запозичував з народних джерел то тканини, то декор, то крій і аксесуари. З того часу всі радянські підприємства легкої промисловості, що працювали у галузі моди, стали щороку отримувати від Всесоюзного Інституту асортименту легкої промисловості вказівки щодо спрямування моди наступного сезону, де обов'язковою була тема «фольк».

Однак, зауважимо, що ця «новинка» використовувалася у колекціях радянських художників з оздоблення тканин і модельєрів вже з кінця 1930-их років. У вибієчаних тканинах можливості такого «перенесення» виявилися майже необмеженими – від творчої інтерпретації мотивів народних вибієчок до використання зображень елементів з інших видів традиційного декоративного мистецтва – різьблення, вишивки, витинанки, розписів (настінних, керамічних) тощо. Найкращою для цих мотивів виявилась стрічкова композиція. Основною причиною поширення фольклорних мотивів у крої одягу та декоруванні тканин було, окрім відданості національним традиціям, ще й насаджуване ідеологами неприйняття європейських інновацій моди і створення на їхню противагу власної концепції.

Однією з просторово-часових та етнопсихологічних вимірів народної культури, як зазначає доктор мистецтвознавства М. Станкевич, є категорія святкового [4]. Саме цю властивість використовували для підтримки атмосфери «свята» радянської дійсності, способу життя, масової та індивідуальної свідомості громадян.

Свято як основа світовідчуття, якщо це не інтимна подія особистого життя, а спільна дія багатьох людей, за своєю суттю народне, його джерелом повинна бути пам'ять давніх родових традицій. Саме звідси виникала в художника потреба у фольклорній символіці, використанні простонародного типажу і самобутнього національного колориту та орнаментики [9, с. 123]. Українське мистецтво яскраво репрезентувало цю тенденцію в поетичному кінематографі («Тіні забутих предків» (1964 р.) С. Параджанова, «Білий птах з чорною ознакою» (1971 р.) Ю. Ілленка), літературі, театрі, образотворчому та декоративному мистецтві. Подекуди здатність бачити зовнішнє предметно-просторове середовище, природу і речі радісно-захопленими та вдячними очима призводила до того, що світ набував первозданної краси фарб і ліній. Яскравий приклад цього – роботи Т. Яблонської другої половини 60-х років ХХ ст: «Рідний край, українська природа, село з його побутом, немов веселі узорі килима, лубка чи дитячого малюнка, вражають своєю барвистістю. Навколишнє побачене зі свого роду «інфантильністю», простодушністю. Для спроби відтворити нерозчленовану цілісність наївного світовідчуття немало роль відіграє свавілля дитячої фантазії. Опорою для такого роду образності нерідко служить «дитячий малюнок», або «рисунок для дітей»» [9, с. 146-147]. Саме лубкова форма мистецького виразу, особливо поширена у радянській культурі як явище

театрально-образотворчого мистецтва, створювала атмосферу гри, колективного тлумачення, прилучення до колективістської, святкової діяльності.

Оперування символом, народним архетипом не завжди породжувало високу художню якість виробів декоративного мистецтва. Часто, як стверджує Г. Ягодівська, «введений в арсенал виражальних засобів міфологічний, фольклорний мотив виступає не як етнографічна, національна, місцева ознака, а як універсальний засіб узагальнення, як прийом, що дозволяє розширити образний зміст» [9, с. 140]. На проблему переосмислення традиційних елементів орнаменту у промислових тканинах вказували багато художників текстилю, критиків, мистецтвознавців, і вона залишається актуальною і на початку ХХІ століття. Адже дуже часто в умовах масового промислового вибіництва існувало багато випадків еkleктичного, нетворчого, формального відтворення народних мотивів у змінених масштабах, спрощених за формою та колоритом [3]. Це відбувалось під впливом суто виробничих, економічних чинників, а також від недостатньої майстерності, а то й навіть з відсутності стимулів для творчості художника. І тому на тлі таких робіт помітно вирізняються текстильні рисунки високого мистецького рівня, що вимагають інтелектуальної творчої праці, які дійсно можна вважати власне національними, українськими за суттю, а не лише за формою.

Першим етапом запровадження у виробництво вибіток за народними мотивами були спроби безпосереднього залучення народних майстрів до оздоблення тиражованих шовкових тканин у 50-х роках ХХ ст. Так, вже на початку запровадження вибічаного виробництва Київським шовковим комбінатом до цієї роботи запросили декілька народних майстрів-членів СХУ, які стали родоначальниками нового напрямку декорування текстилю. Серед них були В. Павленко, О. Пащенко, М. Тимченко, М. Глущенко, кераміст З. Охрімович, які створили для комбінату серію малюнків за мотивами української вибійки і декоративного розпису [1, с. 81–82]. Однак такі малюнки для одягових тканин (як і створені ще наприкінці 30-х років численні ескізи орнаментів для декоративного текстилю) не були введені у виробництво через їхню надмірну етнографічність, невідповідність вимогам технології і структурі самої тканини. Вони не підкреслювали легкість і красиву фактуру шовку. Проте основним було те, що народним майстрам не вистачало вміння будувати рапорт, адже розписи петриківчанок мали свою особливість – кожен мотив, незважаючи на, здавалося б, повну подібність до інших, був все ж неповторним. До того ж оздоблені ними тканини дали важливий методичний досвід – застерегли художників від прямого перенесення на тканину узорів народного пензлевого розпису, бо вони втрачали у репродукції свою чарівність [5, с. 252]. Подібна співпраця професійних промислових художників та народних майстрів практикувалася у Польщі [12, с. 60-61].

Наприкінці 50-х – протягом 60-х років ХХ ст. митці київських шовкових комбінатів створили оригінальну серію візерунків на народну тематику. Найпоширенішою групою орнаментів фольклорного напрямку тоді були зображення трансформованих та інтерпретованих мотивів декору українських народних ужиткових виробів – текстилю, кераміки, настінних розписів, писанок, дерев'яних предметів тощо. Приміром, художники Київського шовкового комбінату М. Грибанова, З. Вишнеvsька і Т. Мороз розробили малюнки за мотивами народних рослинних орнаментів і за зразками старовинних українських вишивок. При цьому відчувався індивідуальний творчий підхід кожного з митців, тканини мали великий попит, їх багато і часто замовляли. Наприклад, один з таких малюнків, створений З. Вишнеvsькою, випускався комбінатом близько 10-ти років [2, с. 10]. На ньому були змальовані невеликі гілочки з квітами, стилізовані під український народний розпис. Маргарита Грибанова, яку надихнули мотиви народних тканин і рушників, створила декілька малюнків сітчастої і смугастої композиції. Тамара Мороз розробила орнаменти за мотивами українських писанок, народного дерев'яного різьблення і керамічного розпису. Такими, приміром, є її роботи «Косів» (1963 р.), «Коломийки» (1963 р.), «Щедрівки» (1964 р.) Ніни Бондаренко (Дарницький шовковий комбінат) та інші. Спосіб виконання мотивів, обраний колорит або цитують існуючий прототип, або лише нагадують його. Об'єднує роботи уклад зображень у прямокутні форми чи смуги, що наближає орнамент до традиційного. При цьому у візерунках художники зберігали принципи побудови народної лубочної картинки, коли зображення і тло подаються в одній

площині, умовно, узагальнено. Самі мотиви групувалися як окремі плями на світлому тлі тканини, замикалися у чітких чарунках різних конфігурацій або ж розміщувалися у смугах.

Іншою групою орнаментів фольклорного напрямку були сюжетні зображення. У контексті появи такого літературного явища, як сільська проза, загострення змісту публіцистичних виступів, домінування на театральних сценах п'єс історико-соціального звучання особливого поширення в пластичних мистецтвах набула «провінційна» тематика. Так, З. Вишневською був створений сюжетно-тематичний малюнок «Садок вишневий коло хати» за мотивами поезії Т. Шевченка. Орнаментована тканина Т. Мороз «Танець» експонувалася на декількох міжнародних виставках: у Брюсселі, Брно і Парижі. Подібними є тематичні роботи і художників Дарницького шовкового комбінату, приміром, «Рибалка» (1958 р.) Н. Грибань, «Плотогони», «Карпати», «Трембітарі» Р. Пашкевич та інші [2, с. 13]. Деякі аналогії спостерігаємо і в станковому мистецтві. Як відзначає Р. Яців, народне мистецтво своєю декоративністю пом'якшувало пластичну мову поширеного у той час «суворого стилю», тому у 60-х – на початку 70-х років ХХ ст. з'явилося багато ліричних інтерпретацій мотивів з лісорубами, плотогонами, вівчарями, зокрема у львівській графіці [11]. Подібні вподобання простежуються й у живописі (наприклад, «Лісоруби», «Плотогони», «Колоди» Я. Калашника, 60-і рр.). Тенденція захоплення фольклорною тематикою зумовила подекуди надмірне звернення до орнаментики, формальну організацію графічного аркуша декоративними трактуваннями: «геометризованій стилізації піддаються навіть елементи, які за своєю природою не мають нічого спільного з таким членуванням форми, як дрібні, подовгасті, загострені внизу трикутнички, що ніби відтворюють фактуру трав'яного покриття, або горизонтальні рисочки, що позначають небо» [11, с. 47]. Прикладом може слугувати графічна робота І. Остафійчука «Мотив з Карпат» (1963 р.), яка сприймається як фрагмент орнаменту.

У 70–80-і роки колективами шовкових комбінатів продовжували створюватися колекції тканин за народними мотивами у поєднанні з великою групою тематичних малюнків. Проте вони були вже значно віддаленішими від своїх прототипів. Орнаменти на фольклорну тематику несли у своїй зображальній основі такий принцип: художник обирав характерну деталь оздобу і будував на ній образну структуру ескізу. Митці не буквально копіювали джерело, а виражали швидше своє ставлення до нього. Такі візерунки відразу викликають у пам'яті асоціації з народним мистецтвом, але при цьому залишають чітке враження вільного трактування теми.

Серед художників Київського шовкового комбінату у 70–80-і роки особливо захоплювалися народною тематикою Н. Щербакова, М. Кирницька, Т. Мороз і К. Щуцька. Так, М. Кирницька, майстерно переробивши мотиви старовинних полтавських килимів, української вишивки, народного ткацтва і дрібновізерунковість гуцульської писанки, створила цілу серію оригінальних малюнків. Серед них – «Карпати», «Килимова квітка», «Писанки», «Полтавська квітка», «Циганські дороги», «Золоті смужки» та інші. Часто «кроки» з візерунками за мотивами українського народного мистецтва у цей період виконувались методом аплікації з поєднанням багатьох різних елементів. Такий спосіб створення композицій відображався і на друкованій тканині, створюючи враження «багатства» орнаменту, коли різні форми нашаровувались одна на одну, густо встилаючи усе тло, нагадуючи клаптикове шиття. Такими, приміром, є роботи Н. Щербакової «Писанка» (1971 р.), «Буковина» (1975 р.) за мотивами геометричних орнаментів буковинської вишивки і килимів у клаптевому стилі. Деякі вибійки були надмірно етнографічні, в інших традиційні орнаментальні форми ретельно перероблялися відповідно до тогочасних модних тенденцій щодо композиції або ж розміщувалися на абсолютно несподіваних за колористикою фонах. Бездоганним майстром смугастих композицій була К. Щуцька. За професією – десинатор, художник-ткач, вона з особливим трепетом сприймала українські ткани орнаменти, чи то плахту, запаску, пояс чи рушник. Її композиції відрізнялися червоно-чорною геометричною графікою, виконаною як відрізний поперечний купон з рапортом 70 см, а її тканина «Мамин рушник» демонструвалася на багатьох закордонних виставках.

Проте дослідники текстилю того періоду, відзначаючи деякі цілісні сміливі трактування народних візерунків, інколи критикували такі роботи не лише через невідповідність фактурі полотна, а й через їх «відхід» від прототипу. Ось як охарактеризовано роботу О. Грицай

«Петриківка» (1980 р.): «Зрозуміле бажання художниці звернутися до класичних зразків народного мистецтва України, але шлях, який нею вибраний, – складання з окремо узятих квіткових форм петриківського розпису суцільного візерункового полотна – суперечить всьому характеру «початкового матеріалу», який надихнув художницю, оскільки не можна не пам'ятати про самоцінність і надзвичайну композиційну злагодженість кожного петриківського букету, про єдність узору з фоном, найчастіше білим, протоки якого також по-своєму декоративні і несуть окреме композиційне навантаження» [5, с. 252]. Проте вважаємо, що для орнаменту авторського текстилю таке трактування народного мотиву має право на існування.

Вибійки з нашаруванням пластичних фольклорних елементів створювали і художники Черкаського шовкового комбінату. Щоправда, тут спостерігається більш вільне поєднання комбінованих геометризаних мотивів та реалістично промальованих квіткових. На тлі таких робіт виразно виділяється серія геометричних орнаментів Олени Антонюк, інспірованих частково вишивкою, частково візерунком українських народних плахт.

У кінці 70-х – на початку 80-х років ХХ ст. тенденція використання української народної орнаментики була помітною й у бавовняних тканинах. Цінними у цьому плані є роботи художників О. Курдибахи, О. Марчак, О. Розвадовського [6]. Відзначимо, що сюжетні орнаменти найчастіше відтворювали на поштучних виробках [7].

Отже, фольклорні мотиви на вибійках максимально спрощувались та укладались в ритмізовані композиції, вдало розміщувались на деталях одягу чи створювали сюжетну образність на поштучних виробках. Поширення фольклорної тенденції у сфері декорування тканин призвело до того, що надалі будь-які квіткові мотиви стали розглядатися через призму спорідненості їх з народним мистецтвом, надовго утверджуючи у свідомості українців своєрідні кліше у сприйнятті останнього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво [1941–1967] / Борис Степанович Бутник-Сіверський. – К.: Наукова думка, 1970. – 214 с. (АН УРСР, ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського).
2. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини / А. К. Жук. – К.: Наукова думка, 1985. – 117с.
3. Новицька О. Проблема засвоєння стилістики народного мистецтва у продукції художньої промисловості 1960–1980-х рр. / Ольга Новицька // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – Вип. IV. – С. 145-153.
4. Станкевич М. Теорія й історія народного мистецтва: етноестетичний аспект / Михайло Станкевич // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2009. – Вип. 15–16. – С. 3-8.
5. Супрун Л. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР / Л. Супрун // Советское декоративное искусство. – 1986. – № 8. – С. 246-255.
6. Теслюк І. С. Вибійчані тканини Тернопільського бавовняного комбінату (1974–2005 рр.) / Теслюк І. С. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв – Харків: ХДАДМ, 2008. – № 6. – С. 110-124.
7. Теслюк І. С. Художні особливості вибійчаних виробів в Україні у другій половині ХХ ст. / І. Теслюк // Актуальні проблеми гуманітарної освіти: зб. наук. праць. – Кременець, 2010. – Вип. 6. – С. 146-149.
8. Тканко З. Моделювання костюма в Україні ХХ століття: навч. посіб. для студ. навч. закладів мистецтва і легкої промисл., художників, мистецтвознавців / Зеновія Тканко, Олександр Коровицький. – Львів: Видавництво «Брати Сиротинські і К», 2000. – 96 с.
9. Ягодовская А. Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-х – 70-х годов / Анна Тимофеевна Ягодовская. – М.: Советский художник, 1985. – 184 с.
10. Ямборко О. Український гобелен у контексті мистецької практики фольклорного напрямку 1960-х – 1980-х рр. / О. Я. Ямборко // Вісник ХДАДМ. – 2006. – С. 136-145.

11. Яців Р.М. Львівська графіка / Роман Миронович Яців. – К.: Наукова думка, 1992. – 118 с.
12. Telakowska W. Kultura plastyczna w zyciu codziennym / Wanda Telakowska, Tadeusz Reindl. – Warszawa: Wydawnictwa Szkolne, 1975. – 159 s.

УДК 7. 071. 1 : 76 (477. 43) «19»

А. Г. ШУЛИК

ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИТЦІВ-ГРАФІКІВ КАМ'ЯНЕЧЧИНИ У ХХ СТОЛІТТІ

У статті досліджено напрями та регіональну специфіку художньо-педагогічної діяльності митців-графіків на теренах Кам'янеччини у ХХ ст.

Ключові слова: педагогічна діяльність, графіка, творчий процес, художня школа, рисунок, гравюра.

А. Г. ШУЛИК

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКОВ-ГРАФИКОВ КАМЕНЕЧЧИНЫ В ХХ ВЕКЕ

Аннотация. В статье исследованы направления и региональная специфика художественно-педагогической деятельности художников-графиков на территории Каменеччины в ХХ в.

Ключевые слова: педагогическая деятельность, графика, творческий процесс, художественная школа, рисунок, гравюра.

A. G. SHULIK

ARTISTICALLY PEDAGOGICAL ACTIVITY OF ARTISTS-GRAPHS OF KAM'YANECHCHIN'S IS IN XX AGE

The article investigates the directions and regional specificity of artistic-pedagogical activity of graphic artists at the lands of Kamyanechchyna in the 20-th century.

Key words: pedagogical activity, drawing, creative process, art school, picture, engraving.

Еволюція художніх процесів в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століття великою мірою позначена впливом професійного досвіду та педагогічних систем окремих митців-педагогів. Загальновідомо, що значення окремих творчих особистостей є більшим, ніж деяких мистецьких рухів чи течій. Якщо ж митець, не підлягаючи загальним стереотипам і доктринам, виявляв себе як обдарований педагог, то формування і розповсюдження нових ідей у мистецтві багатократно зростали, утворюючи школу регіонального, національного чи навіть світового значення [9, с. 8]. Не залишився осторонь і мистецький осередок на теренах Кам'янеччини, зокрема графічна школа. Творчі пошуки художників-графіків краю сформували потужну науково-педагогічну школу, напрацювання якої стали серйозним підґрунтям для розвитку художньої освіти на Поділлі.

Розглядаючи ступінь наукової розробки теми, слід відзначити, що серед існуючих у вітчизняній мистецтвознавчій науці досліджень немає ґрунтовних праць, в яких би комплексно висвітлювалася педагогічна діяльність митців-графіків Кам'янеччини у ХХ ст. Проте є ряд видань, присвячених аналізу педагогічної діяльності окремих художників. Найбільш вагомі

серед них праці П. Корнілова, Є. Когана, В. Ільїнського, А. Фесенко, А. Ковальчук, М. Красуцького, Н. Урсу, О. Завальнюка, М. Данилюка, О. Ерн, В. Вдовенко та ін.

Мистецтво графіки є невід'ємною складовою українського образотворчого мистецтва. Його розвиток на теренах Кам'яниччини у ХХ ст. пов'язаний з іменами В. Гагенмейстера (1887-1938), С. Кукурузи (1906-1979), Д. Брика (1921-1992) та З. Гайха (1923), художня творчість яких нерозривно поєднана з їх педагогічною діяльністю. Тому метою статті є дослідження особливостей формування та діяльності науково-педагогічної школи на Поділлі в контексті розвитку мистецтва графіки.

На землях Поділля протягом останнього століття жили і працювали митці, які у власній творчості поєднували різні напрями роботи, зокрема художню та педагогічну. Цю славу традицію започаткував ще на початку ХХ століття відомий український педагог, художник-передвижник В'ячеслав Костянтинович Розвадовський (1878-1943). Свою творчо-педагогічну діяльність В. Розвадовський розгорнув на тлі існування в м. Кам'янці-Подільському художньо-промислової школи, єдиної в дореволюційний час, де навчання велося українською мовою. Школа В. Розвадовського була організована ним самим у 1905 р. і названа «Рисувальні класи». Це була перша і єдина в Україні школа з інтернатом для сільських дітей. На думку Розвадовського, в школі повинно було бути по два учні від кожного району, щоб таким чином створити умови для розповсюдження професійного мистецтва серед народних мас і розвитку локального народного мистецтва [2, с. 36].

Важливе значення має просвітницька діяльність, розгорнута Розвадовським на педагогічній ниві. Високий рівень викладання, застосування прогресивних форм навчання швидко дали добрі результати. Діяльність В. Розвадовського сприяла виникненню такого феномену художньої освіти Поділля, як педагогіка мистецтва Володимира Гагенмейстера.

В. Гагенмейстер – видатний педагог, художник-графік, популяризатор українського мистецтва, розпочав свою педагогічну діяльність в Кам'янець-Подільській художньо-промисловій школі у 1916 році і викладав там до 1933 року. Саме з іменем В. Гагенмейстера пов'язано піднесення цього культурного осередку на Поділлі. У своїй педагогічній роботі Гагенмейстер використовував спеціальні засоби, методи та прийоми, які склалися у струнку систему результативної художньої освіти. Під його керівництвом у школі більш досконалим стало вивчення рисунка; поширення знань, вмінь та навичок в галузі технік акварельного живопису; був введений творчий малюнок. Чимала увага приділялася технології керамічної справи, поглибленому вивченню декоративного розпису; був відроджений художній текстиль, виготовлення орнаментальних килимів, вишивання; засвоєння літографської справи набуло професійного рівня. Основним напрямом у вивченні рисунка було навчання учнів реалістичного зображення дійсності. Велика увага приділялася малюванню з природи при використанні різних технічних засобів і матеріалів (олівець, вугілля, сангіна, перо, пензель тощо) [10, с. 218].

Велика краєзнавча діяльність школи проводилася ще з часів заснування В. Розвадовським навчальних класів. Продовжувалася ця робота і в довоєнний час. Але особливого розквіту досягла краєзнавча робота і використання зразків та матеріалів народної творчості у навчальному процесі під керівництвом В. Гагенмейстера. У зимові та літні канікули школа організовувала творчі бригади з учнів і викладачів для збору етнографічних матеріалів, зразків народної творчості у селах Поділля. При школі існував фонд, що складався із зібраних творів ужиткового мистецтва: килимів, гончарних виробів, бісерних прикрас, писанок, паперових квітів та витинанок, гутного скла, одягу, вишивок тощо. Особливо цікавими були копії настінних розписів та зразків народного мистецтва, які неможливо було долучити до фонду. Ці матеріали слугували нескінченим джерелом натхнення у період навчання в класах. Зібрані замальовки опрацьовувалися і видавалися літографічним способом силами школи [10, с. 219].

Науково-методична діяльність В. Гагенмейстера, його високий професіоналізм та копійка праця, спрямована на дослідження, вивчення та відродження національної спадщини, сприяли вдало організованому навчально-виховному процесу школи і заклали міцні основи для подальшого розвитку мистецької освіти на Поділлі.

У другій половині ХХ століття провідними художниками-педагогами у Кам'янці-Подільському були Дмитро Іванович Брик та Збігнев Казимирович Гайх. Їх творчо-педагогічна діяльність відіграла визначну роль у розвитку художньої освіти й мистецтва Кам'янецьчини 50-70-х рр. ХХ ст. Саме з іменами Д. Брика та З. Гайха пов'язане відкриття дитячої художньої школи у м. Кам'янці-Подільському, яка успішно функціонує і сьогодні.

Дитячі художні школи в багатьох містах України почали відкриватися у 60-ті роки. Мріяли про це й З. Гайх і Д. Брик, який тоді керував гуртком юних художників у Палаці піонерів. Митці прагнули, щоб школу спочатку відкрили в Кам'янці-Подільському, а не в обласному Хмельницькому, який мав кращі фінансові можливості. Розмова З. Гайха з київським художником А. Пламеницьким (1920-1982), а також іншими колегами підказала: потрібно продемонструвати, що в Кам'янці-Подільському є значні художні сили. Саме тому 1967 року у м. Києві в Будинку літераторів відкрилася виставка «Архітектурні та історичні пам'ятки Кам'янця-Подільського», на якій із 81 представленої роботи 75 належало З. Гайху і Д. Брику. Народний художник СРСР, професор Київського художнього інституту В. І. Касіян (1896-1976), побувавши на виставці, особисто передзвонив до Міністерства культури УРСР і переконав: «У Кам'янці є сили, тому художню школу треба відкривати передусім тут, а вже потім у Хмельницькому». Схвальні відгуки про виставку з'явилися в «Літературній Україні», «Українському історичному журналі», «Вітчизні». Відомий український історик М. Брайтчевський (1924-2001) зробив висновок: «Як добре, що у Кам'янці-Подільському є власні художні сили, здатні увічнити його історичну неповторність» [1, с. 160]. Тепло відгукнулися про виставку письменник, академік М. Бажан (1904-1983), письменники П. Панч (1891-1978), Ю. Збанацький (1914-1994).

1969 р. в Будинку архітектора у Львові була відкрита художня виставка «Історико-архітектурні пам'ятки м. Кам'янця-Подільського у творчості художників Д. Брика і З. Гайха». Виставка була організована Кам'янець-Подільським міським товариством охорони історичних та архітектурних пам'яток історії і культури та міським музеєм-заповідником за підтримки Львівського відділу спілки архітекторів України [11, с. 4]. У книзі відгуків член Спілки художників СРСР С. Грузберг (1918-2000) записав: «Крім пізнавального значення, ця виставка цінна своїми мистецькими якостями. Їх твори повинні широко популяризуватися. Виставка – художня подія в мистецькому житті міста» [13, с. 8]. Позитивні оцінки отримала виставка і від народного художника УРСР Я. Чайки (1918-1995). І. Кудін, відповідальний секретар правління обласної організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, зазначив: «Добру справу зробили ентузіасти з Кам'янця-Подільського, що в такий спосіб популяризують творіння дідів і прадідів наших» [11, с. 4].

Після цього питання про відкриття в Кам'янці-Подільському дитячої художньої школи було фактично вирішено. І 1969 року при підтримці завідувача міськвідділу культури К. Білик у приміщенні теперішньої дитячої бібліотеки на вулиці Лесі Українки була відкрита дитяча художня школа. З. Гайх провів перший набір учнів, в якому лише 18 дітей. Серед них: Олександр Миронюк, всесвітньвідомий Сергій Іванов і майже всіма забутий Сергій Костовський. З. Гайх став викладачем, а пізніше і завучем школи [12, с. 5].

Першим директором художньої школи був В. Антонюк, але в січні 1970 р. його змінив Ю. Попсуй, який і забезпечив високий рівень школи. Невдовзі школа перейшла у приміщення по вулиці Уральській, матеріально зміцніла, а З. Гайх фактично став головним консультантом директора.

У ті роки З. Гайха обирають головою методоб'єднання художніх шкіл області (їх на той час на Хмельниччині було вже 7), де він з одностумцями створив нову програму, в якій значно розширив підхід до технічного й емоційного відтворення об'єктів. «Всі органи відчуттів (а не тільки очі) повинні працювати для створення образу – інакше творчості не буде, мистецтва не буде», – говорив вчитель [8, с. 12]. Тому на своїх уроках З. Гайх як невід'ємну частину навчально-творчого процесу використовував музику і поезію. Своїм вихованцям він читав Блока, Пушкіна, Лермонтова, Тютчева, Пастернака, причому всі твори знав напам'ять, що підсилювало сприйняття учнями вічної класики.

Інтегровані уроки З. Гайха були власним нововведенням художника-педагога. Такі уроки робили навчальний процес по-справжньому цікавим, а їх проведення було необхідним для цілісного сприйняття світу та осмислення явищ навколишньої дійсності учнями. Використання інтегрованого підходу до організації навчально-виховного процесу сприяло підвищенню рівня практичних умінь та навичок, відкриттю цілого ряду можливостей для різнобічного, нетрадиційного, практичного засвоєння набутих знань.

Важливий акцент у своїй педагогічній діяльності З. Гайх робив на формуванні уяви. Відповідні художні завдання педагог спрямовував на розвиток у дітей фантазії та творчого нестандартного мислення, індивідуальних якостей особистості. До викладання З. Гайх завжди підходив творчо. У своїй мистецько-педагогічній діяльності він втілював кредо: «Немає фантазії – немає художника». Також З. Гайх був проти відкритих уроків – і в Кам'янець-Подільській художній школі їх було скасовано. Саме З. Гайха разом з представниками зі Львова та Луцька залучили до складання нової програми для дитячих шкіл, що свідчить про високий професійний рівень художника-педагога [12, с. 5].

Важливою частиною діяльності З. Гайха була лекційна пропаганда образотворчого мистецтва. Митець-педагог професійно володів знаннями в галузі історії образотворчого мистецтва. Лекціями художника було охоплено всі навчальні заклади міста: від середніх шкіл до інститутів, йому доводилося читати лекції навіть людям, позбавленим волі. У народному університеті, що існував тоді, З. Гайха було обрано деканом факультету образотворчого мистецтва.

Сьогодні важко перерахувати всіх відомих учнів З. Гайха. Але досить згадати С. Іванова, який одним з перших випускників перейняв та вдосконалив творчий підхід до графіки. Його роботи виставлялися у Франції, Японії, Польщі. Міську дитячу школу очолює сьогодні Тетяна Щербина. Серед інших випускників – Андрій Шреєр, Віктор Крапивка, Олександр Миронюк та ін.

Багато років свого життя віддав роботі з дітьми і Д. Брик. З 1950 по 1971 роки він вів студію юних художників при Кам'янець-Подільському палаці піонерів. З 1969 по 1979 рік працював старшим викладачем Кам'янець-Подільської художньої школи, виховав понад 250 учнів. Найбільш обдаровані давно вже стали художниками, скульпторами, архітекторами.

У художній школі Д. Брик навчав дітей живопису, станкової та прикладної композиції, малюнку й скульптурі. Д. Брик був не просто художником-педагогом, він був вихователем. Крім того, що він прищеплював своїм вихованцям основи образотворчої грамоти, він навчав їх любити природу, рідний край, Батьківщину. Найчастіше Д. Брик водив своїх учнів у мальовничі куточки міста на пленер. Мета таких занять – побачити рідний край очима кожного. У захопленні від побаченого, приохочені до «натури» цікавою темою, діти малювали і тим самим поступово розширяли свій творчий діапазон. З часом для багатьох тяжіння до образотворчого мистецтва переростало в життєву необхідність, ставало їх професією. Заняття на пленері були невід'ємною частиною навчально-виховного процесу на уроках Д. Брика. Адже пленер – це натхнений, емоційний процес, безпосереднє спілкування з природою, яке надихає на творчість.

Понад сто колишніх учнів Д. Брика здобули цю професію. В одній дитячій художній школі із 8 викладачів 5 – його учні. Членами спілки художників стали Віктор Синюкаєв, Валентина С'єдугіна, Геннадій Бабій. Ті, кого колись вчив Д. Брик, живуть і працюють сьогодні в Києві, Одесі, Львові, Запоріжжі, Сімферополі, Ленінграді.

В одному зі своїх інтерв'ю 1981 року на питання: «Яку зі своїх робіт ви вважаєте найкращою?» Д. Брик відповів: «Моя найкраща робота – виховувати дітей» [7, с. 5]. Відповідь художника відображає його любов до дітей і до викладання. Педагогічна діяльність Д. Брика протягом усього життя йшла поруч з його творчістю. І тому сьогодні важко сказати, ким він був більше: художником чи педагогом.

Аналізуючи життєвий і творчий шлях художників-графіків З. Гайха і Д. Брика, можна констатувати, що створення ними дитячої художньої школи у м. Кам'янці-Подільському є однією з найяскравіших сторінок їх біографії. Художники довели історичну необхідність відродити школу, зробили великий особистий внесок у її подальший розвиток. Згодом

багаторічна педагогічна праця дала свої плоди. Кам'янець-Подільська дитяча художня школа існує і досі. Більшість викладачів школи – колишні учні Д. Брика та З. Гайха, яким художники-педагоги передали у спадок свій художній дар і безцінний педагогічний досвід.

Художньо-педагогічна діяльність ще одного яскравого представника Кам'янець-Подільської графічної школи, учня В. Гагенмейстера – С. Кукурузи – розпочалася далеко за межами подільського краю, у Казахстані, куди художника було заслано в 1941 році.

Більше тридцяти років жив і працював С. Кукуруза в місті Актюбінську, викладав рисунок у педагогічному училищі. Головним своїм завданням вбачав прищеплення молодим вчителям любові до образотворчого мистецтва, виховання в них естетичних почуттів [5, с. 4]. У Казахстані С. Кукурузу було нагороджено почесним знаком «Відмінник народної освіти Казахської СРСР».

Як педагог він передавав свої знання і досвід молодим митцям. Як, громадський діяч – прагнув привернути своїх сучасників і прищепити їм любов до мистецтва. Він із задоволенням знайомив кожного з мистецтвом гравюри (наприклад, Д. І. Брика, що відомо з особистого листування художників), невпинно друкував власні гравюри для роздачі їх своїм слухачам і глядачам. Заняттям гравюрою, вважав графік, передусім систематична робота художника на натурі в живописі і, особливо, в рисунку. Тут художник пильно спостерігає мінливу природу, відбирає в ній те, що йому ближче, відтворюючи все це на полотні, папері. Без такої роботи художнику-гравюру важко перейти до мистецтва гравіювання, яке потребує вміння узагальнювати все багатство навколишнього світу і передавати його в чорній лінії і плямі на білому папері при мудрій економії засобів вираження [4, с. 2].

У творах художника провідними були реалістичні тенденції української графіки, до яких він і закликав молодих митців. Про це яскраво свідчить і лист С. Кукурузи до Д. Брика, де він критикує не досить реалістичну манеру виконання деяких листівок Брика: «Некоторые гравюры из набора чрезмерно заимствованы от Рериха. Они интересны по цвету, но много романтики. Зачем так делать? Я все-таки за реальное изображение действительности» [3, с. 25].

С. Кукуруза з великим натхненням ділився власними здобутками в галузі гравюри з усіма бажаними, проводив майстер-класи, дарував книги, приладдя, власні роботи. Після повернення в Кам'янець-Подільський деякий час працював у дитячій художній школі, допомагав в організації учнівських виставок, разом з художниками-колегами Д. Бриком та З. Гайхом проводив навчальні експедиції Придністров'ям.

Таким чином, стислий аналіз художньо-педагогічної діяльності митців-графіків на теренах Кам'яниччини у ХХ ст. демонструє існування унікальної за регіональною та образотворчою специфікою школи, в рамках якої відбувалося не тільки становлення графічного мистецтва на Поділлі, а й формування цілої плеяди художників-педагогів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брайчевський М. Художня виставка, присвячена Кам'янцю-Подільському / М. Брайчевський // Український історичний журнал. – № 9 (78). – К., 1967. – С. 160.
2. Вдовенко В. М. Творчість та педагогічна діяльність В. К. Розвадовського у Кам'янці-Подільському як поштовх для розвитку таланту молодих художників / В. М. Вдовенко // Мистецька спадщина Поділля у контексті полікультурного європейського простору: збірник наукових праць за результатами Міжнародного науково-практичного семінару. – Кам'янець-Подільський: КПНУ ім. Івана Огієнка, 2010. – С. 35-39.
3. Державний історичний архів Хмельницької області (далі ДІАХО). – Ф. Р-3051, оп. 1, спр. 21. – Вхідна кореспонденція художника Д. І. Брика. – С. 25.
4. ДІАХО – Ф. Р-3102, оп. 1, спр. 35. – Статті о творчестве Кукурузы С. В. (фотокопии). – С. 2.
5. ДІАХО – Ф. Р-3102, оп. 1, спр. 35. – Статті о творчестве Кукурузы С. В. (фотокопии). – С. 4.
6. Красуцький М. Найкраща робота / М. Красуцький // Радянське Поділля. – 1981. – 28 червня. – С. 5.

7. Лісовські Т. Уроки Збігнева Гайха / Т. Лісовські // Фортеця. – № 6 (264). – Кам'янець-Подільський, 2001. – С. 12.
8. Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850-1950-і рр.). – Львів: Українські технології, 2002. – 144 с.
9. Урсу Н. О. Педагогіка мистецтва у спадщині Володимира Гагенмейстера / Н. О. Урсу // Історія педагогіки у структурі професійної підготовки вчителя. – Кам'янець-Подільський: Абетка-Нова, 2002. – С. 216-223.
10. Цебрик В. Твори художників-кам'ячан у Львові / В. Цебрик // Прапор жовтня. – № 37 (4149). – Кам'янець-Подільський, 1969. – С. 4.
11. Шулик А. Г. Талановитий співець мальовничого міста / А. Г. Шулик // Кам'янець-Подільський вісник. – 2008. – 14 листопада. – № 46 (1189). – С. 5.
12. Щур О. Щедрий дар / О. Щур // Корчагінець. – № 135 (2091). – Хмельницький, 1973. – С. 8.

УДК 72.012.721

У. В. ШПІЛЬЧАК

МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті розглядаються основні напрями розвитку та умови формування архітектурного середовища міста. Представлено особливості пошуків планувально-просторової композиції міста і художнього образу в різні історичні періоди.

Ключові слова: містобудування, архітектура, містоформуючі фактори, композиція, художній образ.

У. В. ШПІЛЬЧАК

МОДЕЛИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

В статье рассматриваются основные направления развития и условия формирования архитектурной среды города. Представлены особенности поисков планировочно-пространственной композиции города и художественного образа в разные исторические периоды.

Ключевые слова: градостроительство, архитектура, градообразующие факторы, композиция, художественный образ.

U. V. SHPILCHAK

MODELLING OF AN ARTISTIC IMAGE OF THE URBAN ENVIRONMENT

The article covers the main ways of developing and the conditions of creating urban environment. The particularities of finding out planning and spatial composition and the artistic view of the town in various historical periods is presented.

Key words: urban planning, architecture, the factors of forming a town, composition, artistic image.

Збільшення числа міст і їх жителів – це світова тенденція. Підвищується інтерес до питань створення і оновлення міського середовища. Формотворення міських просторів є історичним процесом, який має багато факторів впливу. Серед них: соціологічні, економічні,

психологічні, філософські, біологічні, географічні та ін. Звідси маємо можливість багатоаспектного розгляду теми. Однак ми більшою мірою будемо аналізувати мистецьку складову розвитку міського середовища.

Мета статті – визначити особливості формування художнього образу міста у новітній період, розглянути чинники, що впливають на естетику міського середовища.

Проблемами архітектурного середовища займалися Б. Посацький, М. Бевз, А. Рудницький, А. Іконніков та ін. Такого роду дослідження проводяться в основному у двох тематичних напрямках: перший – формотвірний, композиційний та конструктивний; другий – філософсько-концептуальний [2, с.108-109]. Закономірно, що архітектурне середовище має людинотворчий характер. У ньому сконцентровані як фізіологічні потреби людини в організації свого побуту і праці, так і реалізації духовних ідеалів і прагнень. Моделювання міського образу, яке переслідує утилітарну мету, керується рядом окремих чинників, які безпосередньо пов'язані з художнім аспектом проблеми. Наприклад, біологічний фактор розвитку міста насамперед передбачає розгляд питання чисельності населення по відношенню до площі розселення. У середині ХХ століття, коли почалось активне будівництво нових міст, найбільш серйозною проблемою було виявлення оптимальної чисельності населення. Теоретиками архітектури встановлено, що при збільшенні поперечних розмірів визначеного ліміту місто «задушить свій центр», а навколо нього розростуться передмістя-спальні [7, с. 146]. Урбаністичний процес зростання міських територій змінює планувально-просторові містобудівні ансамблі, їхнє художньо-стилістичне сприйняття. Проблематика розвитку архітектурного середовища полягає у дисгармонійних нашаруваннях, містобудівельних конфліктах через можливість незбалансованого ущільнення забудови. Нерідко сучасна забудова швидкими темпами прориває оборону історичної архітектури, захоплюючи все нові території. Це явище має свої позитивні і негативні наслідки. Нові будівлі, зокрема громадські заклади сфери послуг, прагнучи зайняти найбільш вигідні місця, часто завдають нищівного удару попередньо сформованій архітектурній композиції міста. Стійке і економічно обгрунтоване бажання максимально використати територію історичного ареалу змушує шукати нові вигідні пропозиції. Наприклад, висуваються ідеї збільшувати архітектурну забудову по висоті: у надземний або підземний простір.

У біологічному аспекті ми повинні звернути увагу і на фактори Дарвінівської концепції генезису, які можна візуально простежувати також у містобудівному середовищі. Перший крок до прирівнення органічної спадковості до технологічного копіювання зробили науковці Семплер і Вілле-де-Дюк. Вони застосували вчення про походження видів до примітивних суспільств і їх промислових товарів, визначивши при цьому, що там, ймовірно, є велика міра соціальної стабільності і значний консерватизм, які підсилені традицією і табу. Цим пояснюється статичність у підходах до проектування і знеохочення до радикальних змін. Потрібно ще уявити, що робота майстрів, різна природа матеріалів і т.ін., допускає не досить точне копіювання, незначні варіації форм, що перетворюються у певний результат. Це відповідає відмінностям між індивідами в органічних видах, що відіграють вирішальну роль у Дарвінівській теорії [9, с. 76]. Художня і стилістична спорідненість, яка часто простежується в архітектурних та містобудівних традиціях різних країн на приблизно одному часовому відрізку, пояснюється «родинними зв'язками» між ними. У біологічному аспекті мистецьку спадщину можна розглядати як сукупність живих організмів, на які впливає комунікація, і які піддаються видозмінам з метою пристосування до змін навколишнього середовища.

Географічні умови, а саме природо-кліматичні, теж важливі при формотворенні містобудівного середовища. Вони можуть бути сприятливими або несприятливими для різних композиційних варіантів архітектурних споруд, а також при підборі матеріалів для реалізації задуманої конструкції. Архітектор Й. Фрідман, розрахувавши, що загальна площа суші Землі становить 149 млн. км кв., визначив, що всього 45% цієї площі, тобто 70 млн. км кв., за кліматичними умовами придатні для життя. Крім того, більше половини з них представляють собою незручні для забудови місця, наприклад, через занадто різкий рельєф. Звідси маємо, що тільки 28 млн. км кв. залишаються під забудову [7, с. 156]. Архітектура була створена людиною, щоб забезпечити собі комфортне середовище, захистити себе від природної стихії.

Характер проектування будівель у новітній період з появою нових матеріалів і технологій отримав свободу рішень. Фактор технічного прогресу дозволив подолати деякі вимоги, продиктовані географічними умовами. Раніше планувальна композиція більшою мірою залежала від особливостей ландшафту і клімату. Звідси маємо різні форми дахової конструкції, дверей і вікон, портиків, декоративних елементів тощо. Виконання проекту в матеріалі теж має свої відмінності у залежності від регіональних особливостей, адже в цілях економії віддається перевага наявній сировині над привізною.

Фінансово-матеріальні обставини закладають бюджет майбутнього проекту, звідси – їхній зв'язок з художньою складовою проєктованих об'єктів архітектури. Закономірно, що найбільш прогресивні реалізовані архітектурні проєкти початку ХХІ століття територіально зосереджені у країнах з високим економічним потенціалом. Наприклад, вежі Ж. Нувеля у Нью-Йорку (США) і Барселоні (Іспанія), Ель-тауер Д. Лібескінда у Торонто (Канада), хмарочоси Бурдж-Халіфа і Бурдж аль-Араб – у Дубаї (ОАЕ), тощо. Фінансування розв'язує питання потреб міста. В ідеальній ситуації керівні структури мали б постійно досліджувати проблеми і перспективи розвитку архітектурного середовища, оперувати капіталом на благо втілення цікавих проєктів. Залучення коштів інвесторів для реалізації містобудівних пропозицій є альтернативою до вкладання власних фінансових ресурсів, і це звична практика для країн з успішною економікою.

Формування архітектурного середовища повинно відбуватися так, щоб результат проектування психологічно не залишав людей байдужими до нього. Послідовник ідеї архітектури-скульптури М. Геріц, автор «Маніфесту емоційної архітектури», стверджував, що у новітній період перед зодчими стоїть проблема насамперед філософська, яка би забезпечила концептуальну основу естетики, тому що мистецтво без духовної ролі перетворюється у ніщо [7, с. 110].

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

Планувальна структура міста, як правило, є сталим явищем. Тоді як образ по-різному формується в контексті часу доби і сезону. У процесі створення міста архітектор прагне досягнути певної ідеальної форми в плані. Ідея полягає не тільки у тому, щоб організувати місце для проживання, а ще й створити модель світобудови. Один із варіантів – це круг, який повторює форму диска Землі. Таку форму застосовували архітектори у місті Багдаді у 762 р. н. е. Інший варіант – квадрат, який асоціювався з чотирма сторонами світу і чотирма стихіями. Зодчі стародавньої Індії і Китаю прагнули розділити місто на 64 квадратних квартали. Стародавні римляни закладали під прямим кутом головні вулиці, які були орієнтовані за сторонами світу. А в епоху середньовіччя зодчі прагнули уподобити місцевість до «міста небесного», на перший план у проєктній діяльності виступали цифри, які мали біблійське трактування [3, с. 241-243]. Цікавим прикладом у ХХ столітті образно-асоціативної композиції планувально-просторової структури є місто-столиця Бразилія, в якому, за проєктом архітектора Л. Коста, середмістя за основною віссю спроектовано подібно до стріли, вкладеної в арбалет [3, с. 256].

Нерідко так трапляється, що первинна композиція міста докорінно змінюється. Тут можливий варіант накладення принципово іншої ідеї, яка замінює установлений порядок. Іншими словами, це процес збільшення планувально-просторової композиції, який тягне за собою відхід від ідеальних форм до більш вільного розміщення. Внаслідок цього нівелюється зміст головної ідеї. Місто втрачає свої доміанти, порушується сформований силует, руйнується попереднє сприйняття архітектурних ансамблів. Новітня забудова захоплює

території історичного центру і поступово витісняє архітектурний «антикваріат». Неоднозначними сьогодні день постають питання співжиття нових структур із наявною у місті історико-мистецькою спадщиною, а також охорони пам'яток і музеєфікації історичних фрагментів та ін.

Архітектура як вид мистецтва, окрім функціонального призначення, має ще й символічний, знаковий зміст. Розглядаються три рівні узагальненого бачення архітектурних образів: символ, знак, міф [2, с. 108-109]. Кожен вид мистецтва в залежності від своїх задач по-різному оперує знаковою і пластичною виразністю. Спектр задумів знаходиться у рамках образотворчого і пластичного способів передачі ідеї. В архітектурі і промисловому дизайні, де створюються утилітарні речі, роль зображувальних моментів буде незначною, в основному це буде виражено у декоративній, і дуже рідко у символічній функціях. Декоративно-прикладне мистецтво, елементи якого теж використовуються у міському дизайні, буде застосовувати образотворчі засоби на рівні з пластичними [1, с. 43].

Яскравим прикладом пошуків виразності, символізму у творенні архітектурних образів може служити творчість проєктантів періоду кінця ХІХ – початку ХХ століття. Наприклад, К.-Н. Леду будував круглий будинок для ремісників, які виготовляють обручі. А Ж.-Ж. Леке запроєктував хлів у вигляді корови [7, с. 36]. Пізнішим показовим виявом символізму може служити капела в Роншані Ле Корбюзьє, дах якої нагадує форму мушлі.

Науковці класифікують декор на будинках за тематикою символів: 1) символи-обереги виконують захисну функцію; 2) зображення-комунікатори несуть інформативну функцію; 3) ідеологічні символи, геральдика – виявляють приналежність до певної спільноти людей [6, с. 154]. Також символічним змістом наділяються такі структурні елементи будинку, як двері, вікна, стіни і дах. Існує також концепція, відповідно до якої проводилась паралель між внутрішнім устроєм житлових будинків і громадськими просторами містобудівного середовища, а саме: «ворота (брама) – вулиця-площа», «двері-вестибюль – атриум (внутрішнє подвір'я, сходові клітка)» [6, с. 149].

Науково обґрунтовано твердження, що людині притаманна міфологічна свідомість, що передбачає образно-асоціативні судження про певні явища [2, с. 109]. Міфотворчість у містобудівному аспекті – риса міських жителів, які сприймають наявний простір як користувачі. Образ міста, відображений через призму їх індивідуальності, принципово відрізняється від того, який є у проєктантів [6, с. 285]. Непрофесійна думка у цьому питанні теж може мати практичне і теоретичне застосування. Тому кожен незалежно від роду занять є приналежним до певного середовища і при бажанні є в силі висловити своє суб'єктивне враження, пропозицію чи невдоволення щодо даного об'єкту. Не тільки керівні і професійні кадри творять обличчя міста. Свідома громадськість теж здатна своєю ініціативою впливати на перебіг різноманітних формувань міста. За твердженням архітектора Ш. Вудса, містобудівна діяльність відбувається не тільки на основі проєкта чи з чийсь волі, а в результаті діяльності людей, які там проживають [7, с. 32].

Поняття мистецького образу науковцями представляється як механізм дії мислення, який виражається через сукупність емоційного і смислового сприйняття явищ дійсності [1, с. 31]. Виявлення художності вимагає професійної оцінки предметів і явищ містобудівних структур, яка би представила із мозаїки відомостей цілісну картину. Початок свідомого естетичного осмислення міста науковці пов'язують з епохою Відродження, відколи збереглися перекази зображення міст мандрівниками [3, с. 250].

Художній образ формується тоді, коли об'єкт набуває мистецьких якостей. Створена композиція за допомогою пластичних засобів і дизайнерських прийомів викликає предметні асоціації. Форма може містити символічне, алегоричне або атрибутивне навантаження. Проблема читабельності знаків впливає із доступності «мови форми», що пластично виражена. Відомо, що знаки-символи складаються історично на ґрунті певної культури [1, с. 45-46]. Отже, ідея прочитується тоді, коли матеріал художнього образу адекватний до епохи і місця, в якому він застосовується.

Художнє відображення середовища ґрунтується на основних напрямках розвитку. Образність міста ми класифікуємо за типом трансформації на ретроспективну, прогресивну, а

також поліфонічну, яка поєднує риси обох попередніх. Засади ретроспективізму визначають традиційні підходи й усталені норми у проектуванні. Вони психологічно легше сприймаються широкими масами населення і часто економічно виправдані. Проте час змінюється, а разом з ним і нові запити, і модні віяння. Прогресивний принцип є найбільш цікавим у розвитку архітектурного середовища на етапі проектної пропозиції, тому що стає альтернативою до наявної дійсності. Цей напрям подає оригінальні варіанти вирішення форм або нові матеріали і технології. Однак у світлі існуючих обставин практичне застосування новітніх ідей нерідко відкладається на подальше майбутнє. До прогресивного спрямування принципів у містобудуванні можна зарахувати «Осяйні міста» Ле Корбюзьє, пропозиції просторового і мобільного містобудування Й. Фрідмана, проекти плавучих населених пунктів і «підвішених» будинків П. Меймона тощо [7].

Слід зазначити, що серед сформульованих напрямів розвитку міста – ретроспективного, прогресивного і поліфонічного – останній є найбільш поширеним. Незважаючи на всеохоплюючий вплив науково-технічного прогресу на архітектурну діяльність, що безумовно відображається на художніх пошуках, формотворення на засадах ретроспективізму і надалі залишається важливим на початку ХХІ століття. Тому історичні міста часто створюють враження стильової і композиційної строкатості на відміну від новостворених населених пунктів і районів, у яких переважає більш однорідний образ.

Отже, концепція естетичної і художньої цінності у містобудуванні є проблемою багатопланою, яка розглядається у контексті загальнокультурному і соціальному. Методологія представляється через розуміння зв'язку матеріальної й духовної культури. Мистецька цінність тому приймається як відношення, що зв'язує природне і суспільне, матеріальне й ідеальне [5, с. 24]. Формування міського простору – нескінченний процес. Трансформація середовища має свої духовні причини, у ній закладений певний зміст і значення, які можна розглядати у ретроспективі історії міст [4, с. 365].

Містобудівник повинен взяти на озброєння різні супутні містоформуючі фактори, такі, як біологічні, географічні, економічні, технологічні, соціальні, філософські тощо. Гармонізацію міського середовища слід вирішувати цілісно, враховуючи навколишнє оточення у його композиційній, стильовій і функціональній спрямованості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Демосфенова Г. К проблеме художественного образа в дизайне / Г. Демосфенова. – М.: Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». – № 23. – 1980. – С. 140.
2. Дида І. «Архітектурний міф» і традиції української архітектури / І. Дида // Вісник національного університету «Львівська політехніка». – № 674. – 2010. – С. 108-111.
3. Гутнов А. Мир архитектуры: Лицо города / А. Гутнов, В. Глазичев. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 350с.
4. Земсрот К. Картина міста в дзеркалі мінливих економічних, світоглядних і суспільно-політичних впливів / К. Земсрот // Вісник національного університету «Львівська політехніка». – № 674. – 2010. – С. 364-370.
5. Иконников А. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А. Иконников, М. Каган, В. Пилипенко: [под общ. ред. А. В. Иконникова]. – М.: Стройиздат, 1990. – 335 с.
6. Лисенко О. Символізм архітектури вхідних просторів у житлових будинках (на прикладі Львова) / О. Лисенко // Вісник національного університету «Львівська політехніка». – № 674. – 2010. – С. 148-364.
7. Рагон М. Города будущего / М. Рагон: [под ред. Д. Б. Хазанова]. – М.: «Мир», – 1969. – 269 с.
8. Семашко О. Соціологія культури: навч. посібник // О. М. Семашко, В.М. Піча, О. І. Погорілий: [за ред. О. М. Семашка, В. М. Пічі]. – К.: «Каравелла», Львів: «Новий світ – 2000», 2002. – 334 с.
9. Steadman P. The evolution of designs: biological analogy in architecture and the applied arts / Philip Steadman. – Rev. ed. Originally published: Cambridge University Press, 1917.

УДК 726. 1: 271. 2 (477. 43)

Н. О. УРСУ
І. В. БЕРЕЗИНА

ПРАВОСЛАВНІ ХРАМИ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ

У статті здійснена спроба аналізу специфіки сакрального зодчества Хмельниччини, зокрема православних храмів.

Ключові слова: православний храм, церква, архітектурний об'єкт, зодчество, стилістика, просторове рішення.

Н. О. УРСУ
И. В. БЕРЕЗИНА

ПРАВОСЛАВНЫЕ ХРАМЫ ХМЕЛЬНИЧЧИНЫ

В статье предпринята попытка анализа специфики сакрального зодчества Хмельниччины, в частности православных храмов.

Ключевые слова: православный храм, церковь, архитектурный объект, зодчество, стилістика, пространственное решение.

N. O. URSU
I. V. BEREZINA

ORTHODOX TEMPLES OF KHMELNYCHCHYNA

The author of the article makes an attempt to analyse the specific character of sacral architecture of Khmelnychchyna, in particular of orthodox temples.

Key words: orthodox temple, church, architectural object, architecture, stylistics, space solution.

Розташування України на перетині торговельних шляхів, на своєрідному перехресті культурних впливів Заходу та Сходу, сприяло обміну ідеями й досягненнями в галузі мистецтва й архітектури, відображенню в монументальному будівництві європейських стилів. Посадання з традиціями регіональних художніх шкіл, що походили від давньоруського зодчества, зумовило створення низки видатних храмів. Розгляд архітектури Хмельниччини ускладнюється умовами, які формувалися в регіоні упродовж століть. Насамперед це спільна екзистенція багатонаціонального складу населення, полікультурний характер мистецької спадщини, а також численні навали, що вносили своє забарвлення у зодчество міст і містечок краю. Неоднорідність етнічного складу населення України зумовило різницю у віросповіданнях і тривалі співіснування різних конфесій. Конфесійні відмінності стали причиною типологічного розмаїття культового будівництва та його розвитку в кількох відносно незалежних напрямках. Внаслідок цього кожен тип культових споруд (церква, костюл, синагога, мечеть) відрізнявся об'ємно-просторовою структурою, стилістичними особливостями та певним ареалом і хронологічними межами поширення, посідаючи неоднозначне місце в картині еволюції цього виду будівництва [5, с. 137].

Історична, геокліматична та культурологічна специфіка зумовила стилістику й типологію сакральної архітектури, що містить споруди різних релігійних конфесій: православні, католицькі, іудейські, ісламські. Достеменно невідомо, скільки православних храмів існувало на Хмельниччині: переважна більшість останніх не збереглась, але відома нам лише за іконографічними джерелами.

Вже понад півтора століття терени Хмельниччини є об'єктом красназвочого і наукового інтересу: бібліографія праць з історії краю нараховує сотні найменувань. Інтерес до сакральної архітектури регіону виник ще в XIX ст., на початкових етапах її вивчення. Праці істориків

XIX ст. стосувались передусім хронології заснування кляшторів, монастирів і храмів, а також біографії історичних осіб, пов'язаних із фундацією та зведенням культових об'єктів. Сакральне, зокрема православне зодчество Хмельниччини, досліджували В. Марчинський, О. Пшездецький, О. Сементовський, Ю.-А. Ролле, Ю. Сіцінський, М. Яворовський, В. Гульдман, Є. Пламеницька, О. Пламеницька, В. Вечерський тощо. Проте виключно православні храми ще не були окремим об'єктом розгляду науковців.

Метою статті є розгляд сакральних споруд православного зодчества Хмельниччини.

У другій половині XIV століття відмічається пожвавлення церковного будівництва на досліджуваних теренах. Цей період відмічений князюванням братів Коріатовичів. Тоді ж постала одна з найменших триконхів – церква св. Апостолів Петра і Павла в Кам'янці-Подільському. Дотепер збережена висока мурована огорожа з брамкою, в якій можна побачити різьблені білокам'яні блоки вторинного використання [8, с. 168-171]. Наприкінці XVIII ст. стіни були укріплені контрфорсами, а у 1834 р. до західного фасаду прибудована дзвіниця у стилі класицизму. Прямокутна в плані нава з двома півкруглими конхами завершується на сході півкруглою апсидою [7, с. 169-170]. В інтер'єрі церкви збереглися фрагменти унікальних фресок XVI ст., які неможливо переоцінити, оскільки вони дають уявлення не лише про внутрішнє оздоблення храму, але й про особливості подільської середньовічної школи малярства. Знайдені архітектурні сюжети, вірогідно, мали стосунок до Кам'янця. Яскрава та лаконічна палітра з домінуючими вохристо-червоно-коричневими кольорами, архітектурний малюнок, світлотіньові ефекти, дрібні архітектурні деталі є джерелом для вивчення як техніки середньовічного подільського малярства, так і забудови старовинного Кам'янця.

Свою історію найдавніший православний храм міста Хмельницького (Проскурова) – собор Різдва Богородиці, що знаходиться на початку вулиці Соборної, – веде з далекого XVII століття. Є відомості, що ще у 70-х роках XVII ст. саме на цьому місці стояла невеличка дерев'яна церква. Такою вона залишалася до початку XIX століття. Після пожежі 1822 року, коли згоріли майже всі будівлі старого Проскурова (в тому числі й дерев'яна Різдво-Богородицька церква), було вирішено церкву не відновлювати, а побудувати на її місці кам'яний собор. Будівництво собору взяла на себе держава, «высочайше ассигновав» на цю справу 60 тис. рублів. Спорудження собору почалося у 1835 році, а вже 15 травня 1837 року він був освячений. Площу навколо храму оточував цегляний мур довжиною 196 м; дзвіниця мала чотири великих дзвони (найбільший важив 320 кг). У 1932 році із соборної дзвіниці зняли дзвони, які пішли на переплавку для потреб «індустріалізації», а з початку 1937 року під тиском адміністративно-карних органів у соборі припинили богослужіння. У серпні 1937 року вийшла офіційна постанова про закриття собору Різдва Богородиці. Після 1937 року собор довгий час використовувався спочатку як склад, згодом як архів. У 80-х роках XX ст. чиновники вирішили реконструювати приміщення архіву (тобто собору) під музей атеїзму, а з 1989 року храм Різдва Богородиці знов відчинив двері перед віруючими. Церква зберегла свій первісний вигляд та є найстаршою спорудою міста Хмельницького [3, с. 8-9].

Свято-Покровський кафедральний собор – головний православний храм міста Хмельницького (Українська православна церква) веде свою історію від середини XIX століття. У XVIII-XIX століттях ця частина міста, де нині височить собор, вважалася окраїною Проскурова і 1824 року, згідно з генеральним планом забудови міста, була відведена під християнський цвинтар. Приблизно у ті ж роки в центрі цвинтаря побудували невелику церкву, освячену на честь Покрови Пресвятої Богородиці. За радянських часів Покровська церква запусіла. 23 грудня 1938 року за рішенням президії Проскурівської міськради «цвинтарна церква по вул. Фрунзе підлягає закриттю...». Відродження церкви почалося лише наприкінці 80-х років. На місці старої церкви було споруджено новий храм. 14 січня 1992 року відбулось урочисте відкриття та освячення Свято-Покровського кафедрального собору.

У Проскурові діяли дві церкви для військових. Перша з них – церква Андрія Первозванного, споруджена наприкінці XIX століття як полкова церква 35-го Белгородського драгунського полку, який у 80-х роках XIX ст. був переведений на постійне місце дислокації до Проскурова. Полкова церква діяла до 1920 року, а з перших років радянської влади храм використовували як спортзал. Лише у 1991 році було відновлено богослужіння у

православному храмі Андрія Первозванного. Друга – Свято-Георгіївська – споруджена у 1897-1898 роках (дата викладена цеглою на будівлі храму) як полкова церква 46-го піхотного Дніпровського полку та освячена на честь апостолів Петра і Павла. Полк розквартирувався в місті з 1875 року і спершу дислокувався на колишній Хлібній площі (нині – сквер імені Шевченка), де під казарми переобладнали торговельні крамниці й склади, а Ярмаркову площу пристосували під плац. Саме на цьому плацу довелося марширувати молодому підпоручику, майбутньому відомому письменнику Олександрю Куприну, який у 1890-894 роках проходив службу якраз у цьому полку. У 1893 році 46-й полк переїжджає в новозбудовані казарми за залізницею (передмістя Дубове). Згодом була збудована й полкова церква, яка діяла до 1920 року. Богослужіння у храмі відновлено у 1996 році турботами архієпископа Антонія. Добудовано дзвіницю, впорядковано прилеглу територію, а саму церкву освячено на честь Георгія Победоносця. Розташована вона на розі вул. І. Франка та Л. Толстого [3, с. 9].

До давніх типів оборонних триконхових храмів України належить Покровська церква в с. Адамівка Віньковецького району, головний об'єм якої складається з бабинця, нави з двома невеликими півкруглими конхами-апсидами з півночі й півдня та витягнутої на схід напівкруглої вівтарної частини. До бабинця примикає квадратована в плані, двохярусна дзвіниця, завершена чотиригранним шатровим верхом. Церква є унікальним прикладом триконхового храму XVIII ст. [7, с. 194-195].

Наприкінці XVII ст. у південній вірменській частині Кам'янця-Подільського знаходився ще один православний храм – церква св. Миколая. Це кам'яна однонавова одноапсидна церква. Внутрішній об'єм перекритий коробовим склепінням з чотирма розпалубками та конхою з однією розпалубкою в апсиді. Перед центральною частиною західного фасаду зведено невисокий дерев'яний тамбур. Простота об'ємно-розпланувального рішення пам'ятки в синтезі з декором (білокам'яним різьбленням) виводять її в ряд знакових об'єктів пізньороманського зодчества. У вірменському кварталі міста знаходився ще один православний храм – Георгіївська церква, будівництво якої велося під керівництвом архітектора І. Аксельруда. Стилестика церкви відповідає давньоруським архітектурним традиціям. Проте місце і композиція надбрамної дзвіниці продиктовані традиціями українського зодчества. Оздоблення фасадів дзвіниці виконано відповідно до архітектурного декору церкви. Загалом пам'ятка характерна для русько-візантійського напрямку в зодчестві XIX ст. [7, с. 168-169].

Єпархіальним архітектором у 1832 році був Антон Островський. За його проектом в 1835 році проводилася реконструкція кам'янецького Троїцького монастиря. У 1838 р. було завершено будівництво церкви в ім'я Антонія і Феодосія Печерських на другому поверсі Троїцького монастиря і облаштовано кімнати для настоятеля, а в 1851 році під наглядом А. Островського і керівництвом кам'янецького купця 2-ї гільдії Іцка Аксельруда розпочалося будівництво Георгіївської церкви. Стилестика церкви відповідає давньоруським архітектурним традиціям. Проте місце і композиція надбрамної дзвіниці продиктовані традиціями українського зодчества. Оздоблення фасадів дзвіниці виконано відповідно до архітектурного декору церкви. Загалом пам'ятка характерна для русько-візантійського напрямку в зодчестві XIX ст. Упродовж 1864-69 років за проектами архітектора Михайла Романовича побудовані кам'яні церкви у восьми подільських селах. Єпархіальним архітектором з 1866 по 1877 роки був Дмитро Освальд. Найбільш значною його роботою була перебудова кармелітського костелу у Казанський собор. Робота тривала з 1867 по 1878 рр. [4, с. 265].

У 1865 році до Подільської губернії було відряджено архітектора Віктора Жайворонкова для будівництва православних церков у поміщицьких садибах. За період з 1865 по 1870 роки в Подільській губернії ним було збудовано вісім кам'яних та п'ять дерев'яних храмів, а перебудовано сімнадцять кам'яних церков. У Кам'янці В. Жайворонков керував реставрацією церков при архієрейському будинку та при духовному училищі.

У 1875 році посаду молодшого архітектора Подільського будівельного відділення зайняв 24-річний Костянтин Введенський. З 1877 по 1880 рр. К. Введенський був єпархіальним архітектором. За цей період він розбудовував архієрейський будинок з церквою в Кам'янці-Подільському [4, с. 267].

З 1884 року посаду єпархіального архітектора обіймав В. Сазонов. Основна його діяльність була спрямована на будівництво православних церков у повітах Подільської губернії. Під його наглядом за типовими проектами постали кам'яні церкви в с. Садки Ямпільського повіту і в м. Муровані Курилівці. Дерев'яні храми були збудовані в десяти подільських селах та в Ярмолинцях. У губернському центрі за проектом В. Сазонова була збудована кам'яна дзвіниця з брамою на міському кладовищі. В цей же час було зведено приміщення жіночого духовного училища в Тульчині [4, с. 267].

Серед православних церков Ізяслава у XIX ст. найчастіше згадується Соборна церква в ім'я Різдва Христового, що розміщувалась у Старому місті, будівництво якої було розпочато в 1823 році. З середини церква була опоряджена й декорована на зібрані віруючими добровільні пожертви. Внутрішній простір оздоблювався двоохрусним іконостасом. Церква була кам'яною, вкритою бляхою і пофарбованою мідяною. При ній мурована на 4 стовпах дзвіниця. В інтер'єрі церкви облаштована каплиця Преображення Господнього. Також згадується цвинтарна церква Успіння Пресвятої Богородиці, зведена у 1800 році. Залишилися відомості, що вона була дерев'яною, маломісткою, ветхою. Ще дві церкви існували у місті. Одна – Святителя і Чудотворця Миколая у Новому місті, побудована 1861 року; мурована в ансамблі з такою ж дзвіницею. Церковного начиння і богословських книг містилось достатньо, але ризниця була убогою. Церква мала благодатну, особливо шановану, ікону Святителя Миколая. Ця Свято-Миколаївська церква побудована на місці зруйнованого від ветхості дерев'яного храму, зведеного у 1766 році. Друга, цвинтарна, – церква св. Архистратига Михайла, споруджена у 1869 році з дерева з такою ж дзвіницею. У цій церкві знаходилась школа грамотності.

Окрему нішу в православному зодчестві краю складають дерев'яні церкви. У храмовому будівництві Поділля XVII–XIX ст. утвердилися два типи церковних споруд – тризрубові одноверхі та тризрубові триверхі, хоча, за історичними джерелами, були й п'ятизрубові п'ятиверхі. Для західного Поділля характерні тризрубові одноверхі храми з розвинутим опасанням на кронштейнах.

Хрестовоздвиженська церква 1799-1801 рр. в м. Кам'янці-Подільському Хмельницької області – один з кращих зразків тризрубових одноверхих храмів західного Поділля. Композиційною домікантою храму є квадратний у плані середній зруб-нава зі стрімким восьмигранним наметовим верхом на невисокому восьмирику. Перекриття вівтарної частини і бабинця пласкі. Значно менші, також квадратні в плані, рівновисокі зруби бабинця і вівтаря мають плоскі стелі, вкриті двосхилими дахами з фронтонами. Широке піддашся, підтримуване випусками вінців зрубу, посилює монолітність об'єму споруди, створює ритм горизонтальних членувань, узгоджений з пропорційною будовою форми храму; в інтер'єрі висотно розкритий простір нави поєднано з бабинцем через арку-виріз. Хрестовоздвиженська церква – яскравий приклад подільської школи народного дерев'яного зодчества [7, с. 168-169].

Ще одна тризрубна, триверха дерев'яна церква (Михайлівська) зведена в 1769 р. у с. Зіньків. Вдало знайдені пропорції зрубів, пластичність завершальних частин, гонтове покриття заломів церкви виводять пам'ятку в ряд видатних зразків подільської школи дерев'яної народної архітектури України. В об'ємі церкви в Зінькові домінує восьмигранний зруб нави, до якого, відповідно, зі сходу та заходу примикають рівновисокі гранчасті зруби вівтаря та бабинця. Через заломі восьмирики зрубів звужуються й завершуються восьмигранними наметовими покриттями. Стрункі форми храму посилюються вертикальним шалюванням стін.

Традиції подільської та волинської шкіл храмобудування переважно простежуються і в пластичному трактуванні об'ємів Воскресенської церкви в Старому Кривині, побудованої 1763 року. Прямокутні у плані зруби бабинця, нави та вівтаря тут також завершуються восьмигранними покриттями на восьмириках з одним заломом та оперізуються широкою галереєю. Водночас дещо присадкуваті завершення церкви споріднюють її з традиціями волинської школи.

Народна архітектурна школа північного Поділля представлена на Хмельниччині Михайлівською церквою в с. Велика Радогощ Ізяславського району. Дерев'яна церква із

дзвіницею зберегла архаїчні риси в трактовці головних об'ємів та внутрішнього убранства [7, с. 208-209]. Одним з найбільш характерних зразків волинської школи народної архітектури є Воскресенська церква в с. Старий Кривин Славутського району, зведена у 1763 році.

Характерною для класицизму є планово-об'ємна структура Іоаннобогословської церкви в с. Маків Дунаєвського району, зведеної у 1839-1862 рр. Церква представляє собою ротонду, десять внутрішніх стовпів якої поставлені по колу та об'єднані арками, стовпи несуть циліндричний світловий барабан з куполом. Стрілчасті вікна в стилі неоготики оздоблені на барабані дрібним профілюванням. Під карнизом проходить декоративний поясок з різьбленням рослинного мотиву. Об'єкт є пам'яткою в стилі класицизм з характерною для Поділля готичною ретроспективою [7, с. 202-203].

Самобутнім рішенням окремих архітектурних і конструктивних елементів відрізняється скельний монастир кінця XII – середини XIV ст. у селі Бакота Кам'янець-Подільського району. Збереглися руїни монастиря в двох рівнях з Михайлівською церквою. У верхньому рівні монастиря розташований вхід – печера у вигляді вишуканого гвинтоподібного приміщення, що спускалося донизу у два оберти. Нижній монастир складався з ряду скельних келій і двохярусної церкви, стіни якої були розписані водяними фарбами.

Таким чином, у православних храмах Хмельниччини простежується розмаїття просторових вирішень. Перша лінія розвитку сакрального будівництва спиралася на спільні з дерев'яними церквами принципи побудови тридільних споруд. Друга лінія наслідувала структуру хрестово-купольних храмів Княжої доби. Одночасно на архітектуру храмів краю впливали європейські стилі – готика, ренесанс, бароко, класицизм. Триконхові храми Хмельниччини, часто не мали висотно розвинених верхів, як згадана вище Петропавлівська церква в Кам'янці-Подільському, лаконічна архітектура та розпланувальні особливості якої полягають у тридільності, наявності західної оборонної башти та напівкруглої апсиди. Ознайомлення з традиційними дерев'яними храмами Хмельниччини дає підстави стверджувати, що впродовж тривалого часу тут зберігалися переважно тризрубові одно- чи триверхі церкви. Традиція будівництва тризрубових з високими завершеннями храмів побутувала не лише на східному порубіжжі регіону, а й у центральній частині, про що свідчать кілька вцілілих церков на Хмельниччині. До окремої групи можна віднести православні храми XIX століття, які постали чи були реконструйовані з сакральних споруд інших конфесій. Вони несуть у собі інтегровані риси. Як правило, основний корабель храму зберігав автентичність, а добудови і декоративні архітектурні деталі надавали споруді православного звучання. Православні храми Хмельниччини представляють як муроване, так і дерев'яне зодчество, а також демонструють розмаїття стилістичних проявів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гульдман В. К. Памятники старины в Подоліи / В. К. Гульдман. – Каменец-Подольский: Тип. Подольского губ. правления, 1901. – 401 с.
2. Єсюнін С. М. Вулиці Хмельницького. Історико-довідкове видання / С. М. Єсюнін. – Тернопіль: Видавець В. П. Андрійшин, 2005. – 122 с.
3. Єсюнін С. М. Проскурів – Хмельницький. Подорож у часі / С. М. Єсюнін. – Хмельницький: ПП Гонти А. С., 2006. – 60 с.
4. Задорожнюк А. Б. Подільські архітектори XIX ст. / А. Б. Задорожнюк // Освіта, наука і культура на Поділлі: збірник наук. праць. – Кам'янець-Подільський: Оіюм, 2004. – Т. 4. – С. 264-270.
5. Історія української архітектури / Ю.С. Асеев, В.В. Вечерський, О.М. Годованюк та ін.; [за ред. В. І. Тимофійенка]. – К.: Техніка, 2003. – 472 с.
6. Кам'янець-Подільський: Туристичний путівник. – Львів-Кам'янець-Подільський: «Центр Європи», 2003. – 320 с.
7. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: иллюстр. справочник-каталог: Т. 4. – К.: Будівельник, 1986. – 375 с.
8. Пламєницька О. А. Сакральна архітектура Кам'янця на Поділлі / О. А. Пламєницька. – Кам'янець-Подільський: АБЕТКА, 2005. – 388 с.

9. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание / Е. Сецинский. – К.: Тип. С. В. Кульженко, 1895. – 247 с.
10. Хмельниччина: Дивокрай // Всеукраїнський науково-красназничий збірник; [за ред. О. Завальнюка]. – Кам'янець-Подільський: ОІУОМ, 2007-2008. – № 1. – 104 с.
11. Хмельниччина справжня. Фото книга. (Видання друге). – Хмельницький: Поліграфіст, 2007. – 156 с.

УДК 7:74.01

С. В. ПРИЩЕНКО

ГЕОМЕТРИЧНИЙ СТИЛЬ У РЕКЛАМНОМУ ДИЗАЙНІ

У статті акцентується увага на геометричних аспектах композиційного формоутворення. Досліджено еволюцію візуальних засобів геометричного (конструктивного) стилю. Проаналізовано актуальні композиційні та колористичні прийоми використання геометричних форм у різновидах сучасного дизайну: середовищному, промислового, графічному, рекламному тощо.

Ключові слова: конструктивізм, проектування, геометричний стиль, сучасна стилістика, рекламний дизайн.

С. В. ПРИЩЕНКО

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В РЕКЛАМНОМ ДИЗАЙНЕ

В статье акцентируется внимание на геометрических аспектах композиционного формообразования. Исследовано эволюцию визуальных средств геометрического (конструктивного) стиля. Проанализированы актуальные композиционные и колористические приемы использования геометрических форм в разновидностях современного дизайна: средстве, промышленном, графическом, рекламном и т.д.

Ключевые слова: конструктивизм, проектирование, геометрический стиль, современная стилистика, рекламный дизайн.

S. V. PRYSCHENKO

GEOMETRICAL STYLE IS IN PUBLICITY DESIGN

Constructivism have important place in art styles theory and design. According to this purpose in article accent have been did on geometrical aspects of forms modeling. Geometrical (constructive) style visual means evolution have been researched. Geometrical forms actual compositional and colorist useful methods in contemporary design kinds: environmental, industrial, graphical and advertising have been analyzed.

Key words: constructivism, design, geometrical style, modern styles, advertising design.

Конструктивізм як течія у мистецтві ХХ ст. відстоював принципи утилітаризму і прагнув до економності та простоти форм, підкресленості їхньої геометричної основи. Він посідає вагоме місце в теорії художніх стилів і сучасному проектуванні, значно вплинув на розвиток стилістики дизайну всього світу. Нині конструктивістські тенденції можна побачити в організації предметно-просторового середовища різноманітного призначення, дизайні костюма та аксесуарів, ювелірних виробів, графічному дизайні, упаковці, рекламній продукції, де геометрія об'ємних і плоских форм є основним фактором формоутворення.

Відомі прихильники геометрії у дизайні, наприклад, В. Михайленко та М. Яковлев, наголошують на тому, що всі засоби композиції в дизайні, архітектурі, декоративно-прикладному і образотворчому мистецтві безпосередньо пов'язані з геометрією – співвідношенням основних параметрів, кутами між лінійними та площинними елементами, характером контурних ліній, формотворчими орієнтирами тощо [1, с. 16]. В їхньому

навчальному посібнику [3] наголошено на геометричних аспектах композиції. Детально розглядаються питання ролі геометрії у художньому формоутворенні, подано історичний огляд використання геометрії в творчих процесах, викладено принципи графічної формалізації. Приділено увагу також використанню геометричного моделювання в дизайні сучасними засобами комп'ютерної графіки. Цікавими є розділи «Геометричні передумови формотворення знаково-символьних об'єктів графічного дизайну», «Формування професійного мислення фахівців», де багато наочних прикладів геометричних засад композиції.

Мета статті – дослідити еволюцію візуальних засобів геометричного (конструктивного) стилю.

Відомо, що в декоративній творчості абстрактні, незображальні форми відіграли значну роль, вони були поширеними в народній творчості багатьох країн. Геометричні форми з'явилися за тисячі років до появи у XX ст. абстракціонізму. Орнаментака геометричного малюнка виникла на основі графічної символіки, яка мала для людини практичне значення: свого часу вона відтворювала релігійне осмислення дійсності, застосовувалась задля магічного впливу на умови буття, людина фіксувала і передавала нащадкам різну інформацію. Поступово початковий зміст давніх графем було забуто, в результаті на перший план вийшло суто естетичне сприйняття, вони стали застосовуватися як прикраси. Серед найпоширеніших мотивів геометричних орнаментів виділяють ромби, хрести, овали, кола, зигзаги, трикутники, меандри, квадрати. Відомий мистецтвознавець М. Селівачов зазначає, що «найдавніші на території України ромбічно-меандрові орнаменти присутні на палеолітичних виробах, а головні елементи та композиційні принципи геометричної орнаментики досягли найвищого художнього рівня у трипільській культурі» [5, с. 210]. Геометричні елементи є найпоширенішими в українській народній орнаментіці: чотирибічні, восьмипроменеві, округлі форми з використанням різних типів симетрії у ткацтві, килимарстві, вишивці, деревообробництві, гончарстві, писанкарстві тощо. У сучасному декоративному мистецтві та дизайні вони існують і нині та розвиваються досить успішно.

Маючи великі можливості швидкого психофізіологічного впливу, геометричні форми застосовуються там, де необхідно миттєво привернути увагу (плакат, афіша, зовнішня реклама, рекламна поліграфічна продукція, обкладинки друкованих видань). За своїми кольорними динамічними властивостями вони близькі до сучасного архітектурного середовища та органічно вписуються в його специфічну раціоналістично-геометричну структуру.

Згідно з Й.В.Гете [4], світ сприймається спочатку як загальні кольорні площини, з яких око потім виокремлює форми предметів. Таке представлення не розходиться із сучасними науковими уявленнями про етапи процесу сприйняття реального світу. За В. Кандінським, внутрішній сенс повніше може виявлятися в композиціях, які організовані на основі ритму, психофізіологічного впливу кольору та контрасту динаміки і статичності. Конструктивізм у мистецтві підкреслено виражав внутрішні структурні зв'язки, вивчав виразність сполучень різноманітних матеріалів. На відміну від абстрактних композицій, у творах конструктивістів проявлялися доцільність, функціональність, технологічність, площинність, підпорядкована енергетика кольорно-активних композицій.

Принципи геометричного моделювання в європейських школах дизайну в I половині XX ст. (Баухауз, Де Стил) були спільними, тому така спільність концепцій призвела до утворення інтернаціонального стилю. Роль принципу побудови стала відігравати лінійна графічна схема. Розміри форм, їхні пропорції стали кратними одне одному, склалося уявлення про графічний і просторовий модулі форм. Значного поширення модульні системи набули в проектуванні меблів. Організація площинного формату відбувалася здебільшого за модульною сіткою, шрифти використовувалися без засічок, композиція була лаконічною щодо обраних елементів і кольорів та підкреслено ясною. Одним із засобів створення активної зорової форми рекламних плакатів і листівок, упаковки був метричний повтор елементів: чергувалися смуги різних відтінків, контрастних за кольором і тональністю. Вони розташовувалися вертикально, горизонтально, під кутом. Виникла ілюзія руху, яка збуджувала зір і спонукала прочитати, звернути увагу на рекламу. Шрифт також зазнав впливу загальної тенденції графічного

конструктора: букви і слова ставали яскравою графічною формою та активним елементом композиції. Ці принципи і досі успішно використовуються у плакатному мистецтві.

Європейські принципи геометричного моделювання середовища, на думку авторки статті, дуже близько перекликаються з принципами організації площини в українському та російському конструктивізмі. У роботах В. Єрмілова, В. Татліна, О. Родченка, С. Зальцера, Л. Лисицького, М. Ільїна простежується сильний вплив конструктивістських і супрематичних тенденцій. Зокрема О. Родченко був видатною фігурою мистецтва і дизайну тих часів: він активно працював не лише як художник-конструктивіст у малярстві, але й як художник упаковки, книжковий графік, проєктувальник. «Конструктивне життя є мистецтво Майбутнього», – так вважав Олександр Родченко. – «...конструкція є сучасний світогляд». Спрощення, схематизація зображень, доведення їх до стану графічного знака, складеного з елементарних геометричних форм, – невід’ємні ознаки ілюстрацій епохи конструктивізму. В умовно-геометричних зображеннях частіше повторювалися ті повороти, коли фігура людини, зображення машини, механізму, будинків, рослин чи тварин перетворювалися на силуети. Але то були не вишукано промальовані силуети епохи модерну з виразно текучими контурами, а геометричні проєкції.

Геометричний (конструктивний) стиль спирається на математико-геометричні закономірності, на світ «чистих», універсальних форм. Прямокутно-кубічна система з моменту появи на початку ХХ ст. виявилася найбільш привабливою та простою щодо технології формоутворення. Особливо це помітно у сучасному будівництві та конструюванні меблів, проєктуванні малюнків для тканин, створенні аксесуарів для одягу та інтер’єрів різноманітного призначення (мабуть, найпопулярнішим геометричний стиль за формою та однокольоровими площинами виявляється у предметно-просторовому середовищі офісів). Проте і в рекламній графіці стилізація на основі геометричних фігур є одним з основних засобів спрощення складних природних форм.

Фахівцями доведено, що при зоровому сприйнятті мають значення: контур, величина, форма та світлість плям, тобто дотримання основних законів організації площини та закону рівноваги [7]. Людині притаманне емоційне ставлення до характеру ліній та геометричних форм. Давно відомо, що фігури з рівними сторонами створюють враження спокою, рівноваги, статичності, а нерівність у вимірах створює рух та динамічність. Але ці елементарні закони зорового сприйняття поки що не завжди використовуються при створенні об’єктів дизайну.

Найбільш актуальні геометричні площини в арт-дизайні та багатьох напрямках графічного дизайну. Промислові дизайнери та архітектори також шукають нові виразні можливості використання кольорних площин у проєктуванні дизайн-об’єктів. Факт продовження вивчення сучасними дизайнерами геометричних засобів композиції свідчить про те, що вони поки не вичерпали себе і являють інтерес у плані художньо-проектних вирішень (рис. 1–2).

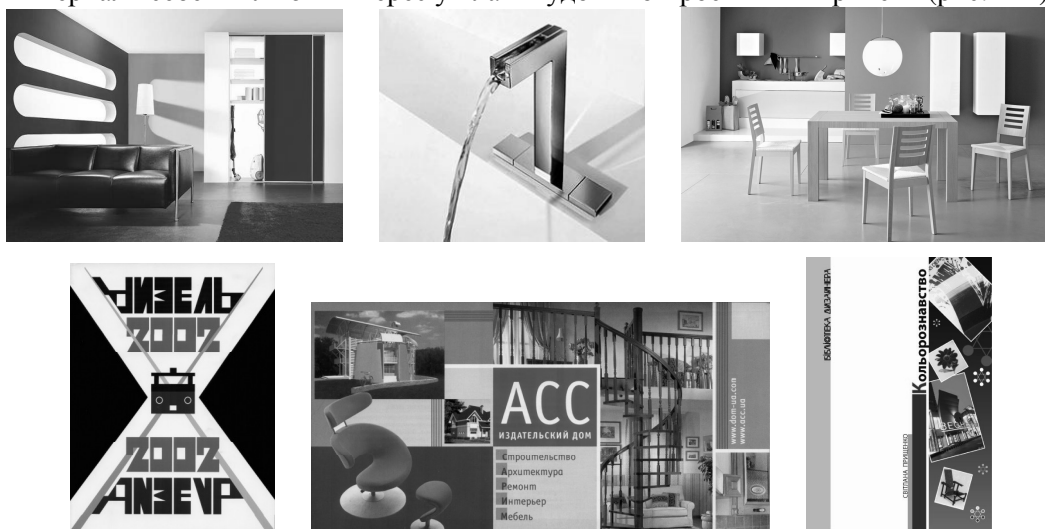


Рис. 1 – Геометричний стиль у різновидах сучасного дизайну

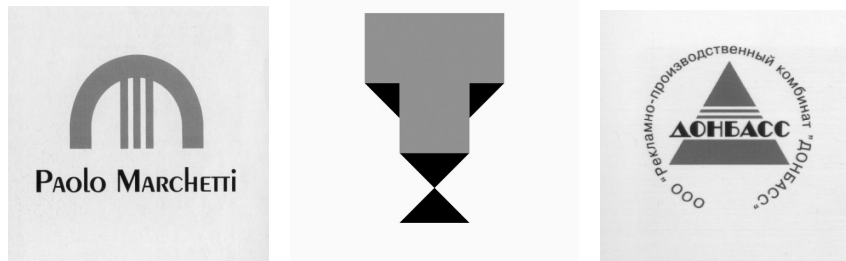


Рис. 2 – Геометричний стиль у знакових формах

Геометричний підхід сьогодні широко використовується в різновидах дизайну як композиційний засіб, а саме: як основний формотворчий принцип, у ритмічних і комбінаторних побудовах площини та простору, для передачі враження симетрії-асиметрії, статички-динаміки тощо. Якщо додати до статичної композиції нюанс кольору та тону, а до динамічної – колірному контрасту, емоційна виразність ще більше підсилиться. Тому вибір художником конструктивних або пластичних зображальних засобів у комплексі з колористичним вирішенням істотно обумовлює емоційну реакцію глядача, появу певних асоціацій та відповідного настрою. Емоційне задоволення індивіда від об'єктів дизайну з підкресленою естетичністю нині набуває першорядного значення в сучасних тенденціях розвитку дизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Збірник наукових праць КНУДТ (спецвипуск): міжвідомчий науково-технічний збірник. – К.: ДОП КНУДТ, 2006. – 377 с.
2. Михайленко В. Е. Природа – Геометрия – Архитектура / В. Е. Михайленко, А. В. Кащенко. – К.: Будівельник, 1988. – 176 с.
3. Михайленко В. Є. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення): навч. посібник / В. Є. Михайленко, М. І. Яковлев. – К.: Каравела, 2004. – 304 с.
4. Прищенко С. В. Проблеми колірної гармонії в сучасній рекламній графіці України / С. В. Прищенко // Зб. наук. праць Академії мистецтв України «Мистецтвознавство України». – К.: СПД Кравчук В. К., 2006. – Вип. 6–7. – С. 448–458.
5. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики / М. Р. Селівачов. – К.: Редакція вісника «Ант», ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. – 400 с.
6. Сучасні проблеми архітектури та містобудування: наук.-техн. збірник; [відпов. ред. М. М. Дьомін]. – К.: КНУБА, 2009. – Вип. 22. – 476 с.
7. Яковлев М. І. Про проблемні питання взаємовідношення композиційних та геометричних аспектів художнього формотворення / М. І. Яковлев // Геометричне та комп'ютерне моделювання: збірник наук. праць. – Х.: ХДУХТ, 2007. – Вип. 19. – С. 183–198.

УДК 7.130.2

Є. А. АНТОНОВИЧ

ДОСЛІДЖЕННЯ СИНТЕЗУ ДИЗАЙНУ І ТЕХНОЛОГІЙ У СИСТЕМІ НЕПЕРЕРВНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

У статті подано основні результати прикладних та фундаментальних досліджень синтезу дизайну і технологій у системі неперервної дизайн-освіти у загальноосвітніх

навчальних закладах та у вищій школі, які в процесі всеукраїнської різнорівневої експериментальної апробації показали ефективність та продуктивність комплексного застосування, розроблених в НАПН України.

Ключові слова: освітні галузі «Мистецтво» та «Технології», синтез, система, види дизайну, теоретична модель, авторські методики, сучасні дидактичні підходи.

ИССЛЕДОВАНИЕ СИНТЕЗА ДИЗАЙНА И ТЕХНОЛОГИЙ В СИСТЕМЕ НЕПРЕРЫВНОГО ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

В статье поданы основные результаты прикладных и фундаментальных исследований синтеза дизайна и технологий в системе непрерывного дизайн-образования в общеобразовательных учебных заведениях и высшей школе, которые в процессе всеукраинского разноуровневого экспериментального апробирования показали эффективность и продуктивность комплексного применения, разработанных в НАПН Украины.

Ключевые слова: образовательная область «Искусство» и «Технологии», синтез, система, виды дизайна, теоретическая модель, авторские методики, современные дидактические подходы.

RESEARCH OF SYNTHESIS OF DESIGN AND TECHNOLOGIES IS IN SYSTEM OF DESIGN-EDUCATION

In the article the basic results of the applied and fundamental researches of synthesis of design and technologies are given in the system of continuous formation of design in general educational establishments and at higher school, which in the process of allukrainian experimental approbation rotined efficiency and productivity of complex application of developed in NAPN of Ukraine.

Key words: educational industries are «Art» and «Technologies», , system of continuous, types of design, theoretical model, author methods, modern didactics approaches.

Якщо йдеться про спадщину теоретичної діяльності в контексті дизайнерських практик, то, звичайно, потрапляємо у ситуацію складнішу, ніж уже достатньо визначений контекст міркувань про культуру та художню культуру зокрема. Дизайн є однією з диференційних практик, яка не є тотожною мистецтву або художній культурі, і яка розуміється досить по-різному.

Усі роботи, які присвячені дизайну, певною мірою є інтерпретовані, тобто вони намагаються інтерпретувати поняття «індустріальний дизайн» у контексті сучасних культурних практик. Цікаво, що поняття «індустріальний дизайн» виникає досить пізно – у 30-і роки ХХ століття. Потім воно втрачає означуване слово й вживається просто поняття «дизайн» [1]. Дизайн як сфера художньої діяльності до сих пір потребує свого визначення. Донині точаться суперечки навколо того, що таке дизайн і коли він виник. Тому ця проблема є актуальною.

Така ж ситуація складається приблизно з терміном «естетика», який ввів Баумгартен, адже зараз усі говорять про естетику в античності, середньовіччі тощо. Якщо визначати рефлексивні системи дизайну, слід передусім з'ясувати, в якому контексті (техноцентристському чи універсалістському) розуміється дизайн як феномен художньої культури.

Ми не можемо розв'язати усі проблеми теорії дизайну. Наше завдання полягає в тому, щоб на підставі різних дефініцій виробити своє розуміння дизайну, а потім спроектувати його на культурно-історичну спадщину. Більше того, ми не займаємося іманентною теорією дизайну, тобто теорією його внутрішнього простору, а намагаємося побачити його межі, його проекцію на художню культуру ХХ століття, як і, навпаки, проекцію цієї культури на контекст дизайнерської рефлексії.

Тут уже виникає досить цікава проблема: що ж почалося раніше – проєкція дизайнерських проблем, а саме іманентних проблем, які виникли як спроба осмислити практику дизайну, в контекст мистецтва чи навпаки?» Останній шлях є не лише пріоритетним, а й первинним. Можна стверджувати, що дизайн як теоретична рефлексія чи диференційна практика виникає досить пізно, але як загальний дизайн виникає з розвитком «конструктивно-будівничої діяльності» людини [7].

Проблема полягає в тому, щоб створити концептуальне поле розуміння поняття «дизайн», описати його у сфері культурологічної, естетичної рефлексії і на підставі всіх рефлексивних визначень спробувати знайти особливість дизайну як культурної практики. Звідси і випливає мета роботи – дослідити синтез дизайну і технологій у системі неперервної дизайн-освіти.

По-перше, ми можемо відштовхнутися від типології рефлексії, або рефлексивного аналізу, яка визначена як певний метод архітектури в роботі Юрія Легенького, де рефлексія розглядається як певна низка бачень та осмислювання реалій культури [8]. Це рефлексія із середини практики, коли той, хто пише про щось, не дуже цікавиться, а як цим займаються інші. Він описує свій метод, його метод є надзвичайно важливим і самодостатнім. Можна сказати, що це певна особистісна міфологія, яка взагалі характерна для мистецтва і яка говорить про те, що той, хто намагається рефлектувати із середини творчості, не намагається вийти на метарівень, а займається саме іманентними проблемами творчості. Більше того, своєї власної творчості. Це нульовий ступінь рефлексії і це ступінь саме творчо-продукуючий, мистецький, що дуже важливо зазначити. Над цим рівнем нашаровується рефлексія над практикою.

Це вже діяльність мистецтвознавців, філософів, культурологів, які починають порівнювати системи різних авторів, визначати метакультурні, іманентні проблеми дизайну, структурувати «внутрішні» і «зовнішні» проблеми, намагаючись побачити, чим же відрізняється одна теорія від іншої. Ці питання є достатньо проблематичними у теорії дизайну, бо дизайн ХХ століття ще не витворив метакультурної проблематики, залишається на рівні міфів.

Якщо згадати книгу В'ячеслава Глазичева «Про дизайн» та її перевидання у 2006 році, то майже через 40 років цей автор з сумом констатує, що дизайн залишається певним міфом ХХ століття. Може деміфологізація й відбудеться, адже вона вже відбувається у ХХІ столітті. Варто прислухатися до цього досить толерантного і ретельного вченого, бо його робота є однією із фундаментальних праць з теорії дизайну.

Потім, коли ми побачили вертикаль рефлексії – «з середини» і «над практикою», виникає ще один вектор, коли йдеться про рефлексію «в себе» і «рефлексію в інше» [8]. Рефлексія «в себе» пов'язана з екзистенційною проблематикою, коли автор у книзі про дизайн через півстоліття робить нотатки, робить вставки, усвідомлює розвиток своєї думки. Це є певна екзистенційна проблематика дизайну, де й автор уже змінився, й світ змінився, дизайн змінився, а рефлектуючий (В'ячеслав Глазичев, наприклад) намагається відчути ці зміни. І це може бути рефлексія в інше, коли дизайн свідомо удосконалюється, розглядається як інобуття або як інше буття в контексті інших практик культури – архітектури, декоративно-прикладного мистецтва та ін. (так побудована книга «Історія дизайну» Юрія Легенького або робота «Дизайн» Галини Лоли [7; 10]). Йдеться про те, що дизайн вбачається в контексті всіх артефактів культури, які ще не набули легітимізації як дизайнерські практики – це енвайромент, перфоменс, хепенінг, психоделічний дизайн, дизайн мас-медіа та ін.

Тобто вся мозаїчна суміш постмодерної культури певною мірою і є дизайн як усталеність «конструктивно-будівничої діяльності», яка ще не визначила свої образні та культурні артефакти. Ця синтагматична розгортка рефлексії говорить про те, що ми можемо певною мірою структурувати інформацію щодо осмислення дизайну за цими координатами. Наше завдання – не ставати на бік тієї чи іншої концепції, а створити метаконцепцію, яка б намагалася усвідомити цілісність дизайну в національних, інтеркультурних, інтермодальних означуваних, які пов'язуються з творчими напрацюваннями, що характеризують певну школу дизайну.

Спробуємо охарактеризувати дизайн як рефлексивну діяльність у контексті визначених рефлексивних парадигм. Іманентні та іманентистські теорії дизайну – це спадщина, яка говорить про свідомість або самосвідомість дизайнера-митця. Іманентні теорії належать дизайнеру-митцю, який починає братися за ручку і починає щось писати. Іманентистські теорії може створити й філософ, культуролог, який намагається мислити саме так, як дизайнер-практик. Зараз існує безліч літератури саме такого плану, де описується техноцентристська, або формотворча, об'ємно-просторова моделі дизайну. Наприклад, В'ячеслав Глазичев так і залишився в межах традицій іманентистського дизайну, хоча за фахом є архітектором і філософом. Він тяжіє до іманентних вимірів дизайну і не виходить на рівень ані естетичних, ані філософських узагальнень дизайну. Якщо говорити про книгу з дизайну, яка була видана у 1970 році, а перевидана у 2006 році, то, зрозуміло, що за ці роки відбулася певна трансформація концепції дизайну. Про це свідчать ремарки, які він зробив у своїй книжці.

В'ячеслав Глазичев аналізує дизайн як сферу масової культури, як ціннісно означену сферу споживання. Звичайно, це вузько, і він близький у цьому своєму визначенні до Ролана Барта, який вважає моду примхливим, досить мінливим і несподіваним явищем [2]. Так само визначає моду й Жан Бодрійяр, але всі ці визначення належать саме масовій культурі [3]. Мода в Єгипті існувала протягом 4000 років і майже не змінювалася. Дизайн в Єгипті, Китаї теж майже не змінювався. Тобто ми не можемо девальвувати ці великі парадигми дизайну і розмаїття поняття дизайну взагалі, який описує В. Глазичев, як категорію масової культури. Вона (масова культура) є виміром дизайну, але не є його верхівкою, не є завершенням культурної творчості, а є лише ознакою побуту.

Нам хотілось би структурувати рефлексивні системи дизайну за типологією дизайнерського методу, якщо його можна означити як чотиривекторну структуру. Спробуємо охарактеризувати дослідників дизайну ХХ ст. за цими ознаками, а потім повернемося до доробку кожного з них і спробуємо після цього відтворити певний персональний рефлексивний концепт у вимірі кожної із рефлексивних систем дизайну як певної цілісності.

Якщо йдеться про іманентний дизайн, тобто про міркування дизайнерів-практиків, то до цього більш схильні такі автори: Філіпп Ешфорд, Джіо Понті, Томас Мальдонадо, навіть Джон Глоаг [6; 15; 16]. Іманентні теорії дизайну свідчать про те, що автори є дизайнерами або настільки вживаються в матеріал, що не від'єднують себе від нього. Якщо говорити про «радянський» дизайн, який існував на території колишнього СРСР, то це такі дослідники: Карл Кантор, Юрій Соловйов, Володимир Аронов, а також Зіновій Фогель – український мистецтвознавець, який написав прекрасну роботу про Василя Єрмилова [13]. В. Глазичев казав: «Ми за кожним іменем бачимо напрямок».

Ми й спробуємо далі за визначеною типологією аналізувати цінапрями. Якщо говорити про мистецтвознавчу «рефлексію над практикою», це має бути людина, яка обізнана в практиці дизайну, більше того, здатна порівнювати теорії, концепти, формотворчі стратегії тощо, знати стилеві та жанрові ознаки і вміти їх класифікувати. Робота В'ячеслава Глазичева і є оригінальним свідком «рефлексії над практикою» дизайну. З одного боку, він намагається узагальнити дизайн, визначити його означувані, але вони залишаються в іманентній традиції або у сфері діяльності та практики дизайну, не піднімаються до рівня культури, навіть до філософських визначень культури, речі, людини.

Можна стверджувати, що саме Дмитро Аркін написав першу монографію з дизайну в колишньому Радянському Союзі у 1932 році (хоча В'ячеслав Глазичев чомусь приписує першість у цьому проекті собі) «Мистецтво побутової речі», в якій він намагається під кутом певного ідеологічного оптикуму визначити дизайн як створення речового світу, робить це достатньо толерантно ще в ті часи [1]. Мистецтвознавцями дизайн був презентований дуже різнопланово. Так, до нього тяжіють той же Карл Кантор, хоча і він залишається цілком у сфері іманентистської традиції, Юрій Соловйов, Григорій Щедровицький, який створює парадигму системно-діяльнісного дизайну, теорію ділових ігор [16]. Цю теорію сповідує Євгеній Розенблум, який як автор і як дизайнер намагається створити концепцію «художнього проектування» в дизайні. Проте він є вже більше метакультурним медіумом, який відштовхується від іманентистської традиції.

Якщо ідеться про рефлексію «в себе», або іманентистський план рефлексивної екзистенції, коли дизайнер рефлектує в себе, проектує в свій рефлексивний досвід інші доробки рефлексивних систем (творів архітектури, малярства та ін.) і намагається їх апарат інтерпретувати в контексті дизайнерської творчості, це є маловизначеним у дизайні. Дизайн і характеризується або універсалізмом, або утилітаризмом, функціоналізмом. Тобто такі категорії, як «архітектоніка», «об'ємно-просторова композиція» і «композиція» взагалі, є свідком такої рефлексії постфактум. Весь цей доробок концептуального проективізму, який надає дизайну єдність з іншими видами мистецтв, є певна рефлексія «в себе», коли рефлектуюча особистість намагається залучити до своїх міркувань доробок інших сфер художньої практики.

Це може бути і рефлексія «в себе» як особистий світ екзистенції, коли дизайнер персоніфікує інформацію та репрезентує її як дизайнерський світ. Більше того, ця рефлексія зондує його підсвідомість і «викидає» звідти досить цікаві й несподівані імплікації. Цікаві метаморфози саме в цій рефлексійній системі можна побачити в новому виданні книги В. Глазичева «Дизайн як він є».

«Рефлексія в інше» має об'єктивістський і суб'єктивістський виміри. Це є досвід проективного надбання мистецьких практик, коли дизайнер намагається свою проблему визначити на обр'ях концептуальних ознак інших мистецьких практик жанрів або видів мистецтв. Це досить цікава парадигма, парадигма іншого буття або інобуття дизайну. Якщо йдеться про те, що дизайн проектує свою універсальність і здібності речового опосередкування в динаміку брендингу, формування флеш-іміджів, психоделічних технологій мас-медіа, лендформні реалії архітектури, то це вже «рефлексія в інше». Так, сучасна архітектура ХХІ ст. дуже нагадує дизайнерські ансамблі й інсталяції, а парадигма так званої «нелінійної архітектури» свідчить, що ці об'єкти не є архітектурою в традиційному сенсі цього розуміння, а є саме дизайнерськими об'єктами. Так, дизайн шукає свої визначення в межах складної мозаїчної структури постмодерних практик і намагається описати себе на перетині рефлексій художньої культури.

Ми бачимо, наприклад, як поняття «бренд» дуже швидко переходить в царину дизайну і як вся спадщина дизайнерської реальності починає буквально проектуватися на весь мистецький світ. Це призводить до того, що цей калейдоскоп ще не визначених мистецьких практик нами розуміється в царині дизайну. Тобто є наявною певна деконструкція як редукція до речовинності всіх інших реалій культури. Наявним є й електорат, який задіяний у цьому конструктивно-тектонічному полі, але зовсім не наявним є те, що це за феномен культури. Ми згодні називати його «дизайн», але говоримо, що це дизайн графічний, психоделічний, дизайн мас-медіа, дизайн архітектурний та ін. Тобто ми бачимо, як розмивається поле концепту «дизайн».

Дизайн – це не просто складна реальність, і не просто драматична дилема художньої культури ХХ століття. Це та реальність, яка потребує подвійних метаморфоз – проектування проблемного поля дизайну на всю художню культуру і вбачання всіх проблем художньої культури в царині саме дизайнерських проблем. На перетині цих двох метаморфоз та проективних потенцій і виникає саме той проективний дизайн як прямий та зворотний зв'язок, як метадизайн, або мегадизайн, тотальний дизайн, за Томасом Мальдонадо, який дає нам розуміння про те, що таке дизайн як такий.

Герберт Рід – теоретик дизайну, який вперше видав книгу «Мистецтво і промисловість» в 1934 р., четверте видання вийшло у 1956 р. – це саме той дослідник, який залишається в межах іманентної моделі рефлексії дизайну. Важливо, що він пише дійсно про проблеми формоутворення в дизайні, має розуміння дизайну саме в тому вимірі, щоб піднести чинне виробництво до естетичних стандартів ремесла, створити нові естетичні стандарти для нового виду виробництва. Отже, ми бачимо, що залишається диспозиція «ремесло – машина», яка була загострена в концепціях Джона Рьоскіна та Уільяма Морріса [7]. Якщо Джон Рьоскін категорично заперечив машину як естетичний об'єкт, то Уільям Морріс ставиться до неї більш толерантно. Тут вже помічається певна трансформація машинного виробництва в контексті ретроархаїзуючого відтворення машинного виробництва як ремесла.

Відомо, що Герберт Рід був людиною, яка розглядала систему дизайну як умовну реальність і здійснила намір зрозуміти певне формальне ціле цієї системи. Тобто цей вимушений формалізм був аналогом абстрактного розуміння дизайну. Герберт Рід пише: «Мое переконання полягає в тому, що утилітарне мистецтво – об'єкт, який виконується передусім для використання, – сприймається естетичним почуттям як абстрактне мистецтво» [8, с. 44-45]. Предмет як такий, його загальна естетика, утилітарний аспект і абстрактне мистецтво – дизайн стає «магічною мовою» нової речовинності. Це й не дивно, бо це спалах індустріалізму. Герберт Рід намагається поєднати абстрактне мистецтво, яке позбувається предметності у Казимира Малевича, і функціональність речі. Поєднання нез'єднуваного – от що важливе у цьому дизайні.

Цей дизайн є романтичним як модифікація модернізму та раннього модерну, який виникає в ретроархаїзуючих традиціях. Художник, який зветься дизайнером, вирішує пропорцію поєднання «абстрактного» і «функціонального», за якою він вбачає закони симетрії, функціональні форми предмета та ін. Ми бачимо явну сциєнтистську традицію, за якою мистецтво розглядається під кутом зору вимірювальних інструментів, тобто пропорції, симетрії, асиметрії, композиції тощо. Цікаво, що функціональні виміри стають звичайним елементом вимірювання у кількісному естетичному образі дизайну, інформаційній естетиці дизайну в цілому.

Цікаво, що В'ячеслав Глазичев у нотатках до перевидання книги в 2006 р. зазначає: «Пізніше, коли писав «Організацію архітектурного проектування» (1977), питання про роль інженера і тип інженерного мислення прийшлося розглянути глибше та докладніше. Всю другу половину XIX ст., коли архітектурні зразки були зібрані в численних альбомах, грамотне використання таких збірників шаблонів було однаково доступно випускникам Академії мистецтв і випускникам Інституту цивільних інженерів, якщо ті мали скільки-небудь розвинуте почуття міри. Дуже схожий процес розгортається нині, коли комп'ютерні програми дають можливість будувати достатньо грамотно (але не більше) проектні схеми при будь-якому типі освіти або навіть без формальної освіти зовсім» [8, с. 46].

Ця ремарка є досить характерною. Автор говорить, що сама освіта як академічний канон навчання дизайну була неможлива. По-перше, вона була неможлива тому, бо її ще не існувало. Згадаємо Габріель Шанель, Вальтера Гропіуса та ін. Усі дизайнери приходили з архітектури, зі швейного виробництва, техніки. Часто інженери та технологи ставали дизайнерами, створювали нову сферу діяльності. Цей «протодизайн» як дохудожня даність його мистецьких практик існує й зараз. До того, він є досить агресивною течією редукації образу до функції.

Так, розгортається образ дизайну як певна функціональна міфологія, типологія іманентного вбачання абстрактного, безпредметного, неутилітарного всесвіту, який потім починає утилізуватися та занурюватися у світ промисловості. Це певний рух від загального до особливого. Цей просвітницький платонізм цікавий як спосіб європейського образу дизайну та уявлення дизайну як реальності культури.

Джон Глоаг у 1934 р. говорив про те, що дизайн має певну естетичну реальність, яка характеризує реальність формоутворення. «Коли я кажу про дизайн, я думаю не про зовнішній орнамент або чисту декорацію. В цьому питанні багато треба поліпшити, і з художньої точки зору все це надзвичайно суттєво, але «дизайн» подібного роду не впливає практично на утилітарність предмета. Я маю на увазі дизайн форми, конструкції і матеріалу, направлений на те, щоб дати споживачу максимально можливі зручності, задоволення від споглядання і дотику до предмета» [4, с. 50]. Це й є декор у філософському розумінні.

Дизайн може бути суттєвим засобом стимуляції продажу речей. Так вважав Джон Глоаг. Він формулює досить цікаву парадигму – «тренувана уява», тобто те, що в проектуванні образної майстерності виникає як уявлення цілісності, певного автотренінгу. Джон Глоаг говорить про те, що дизайн має бути певною декорацією, тобто такою реальністю, яка характеризує реальність формоутворення як розгорнутої мізансцени. «Цікаво, що Джон Глоаг точно повторив суть формули, яка лягла в основу білля про створення Королівської академії мистецтв у 1768 р.», – пише В'ячеслав Глазичев [4, с. 51]. Так, іманентизм і традиціоналізм

поєднуються. Таке поєднання функціоналізму й естетизму є певною мірою романтичним і міфологічним сполученням образу та предмета, що є характерним саме для дизайнерських проєктів узагалі.

Джіо Понті – один із цікавих дизайнерів і редакторів відомого журналу «Домус», який сформував цілу систему дизайнерського бачення. Він є досить своєрідною постаттю, яка широко рекламувала новітні розробки з дизайну та проводила практичну діяльність. Його журнал є суто практичним, орієнтованим на діючого дизайнера. «Домус» – це журнал, який адресований художній дизайнерській публіці. Вся програма, яка складається в цьому проєкті журнального видання, має декілька пунктів:

1. Такий світ чудесних і гігантських форм, у яких ми живемо.
2. Наша епоха є найвеличнішою в історії людства; це епоха, коли все змінюється і робиться заново.
3. Ми намагатимемося наголошувати це на кожній сторінці. Показуючи речі, які з'являються навколо нас, ми хочемо розкрити істинний характер нашої цивілізації.
4. Наші читачі є привілейованими людьми, оскільки живуть у цю епоху. Навколишній світ академічного консерватизму виявить нам одного разу – хоч би за контрастом – красу нових форм» [4, с. 62-63].

Цікаво, що «Домус» – це єдиний журнал з дизайну, що існує донині, на сторінках якого послідовно утверджується дизайн як творча діяльність, а сам Джіо Понті – це та людина, яка своєю енергією намагалася підняти творчість дизайнера на щабель аранжувальника середовища. Він навіть не говорить про культуру споживання, мова іде про більш високі матерії, які створюють тенденцію унітарності і певної єдності професійної ідеології дизайнера, яка поєднується з ідеологією культури. Важливо, що Джіо Понті вплинув на дизайн саме в просторі нашої культури, він був тим взірцем, який саме з іманентистських традицій намагався піднести дизайнерську професію на високий рівень мистецьких адекватій.

Д. Нельсон – відомий дизайнер, який пов'язує свою творчість з видовищними видами проєктування дизайну середовища, написав роботу, яка була видана у 1971 р. [9]. Її сприйняли як роботу суто іманентистського типу мислення. Дизайнер виступає в ролі певного апологета дизайну як тої сили, яка здатна наділити людство гармонією сьогодення. Д. Нельсон констатує: «Ми – члени суспільства, які, здається, цілком піддалися спокусі суперкомфорту». Так, суперкомфорт стає тим виміром, за яким працює Д. Нельсон. Хотіли б ми цього чи не хотіли, адже він задається питанням: «Як зробити річ, яка зараз здається красивою, щоб вона не застаріла завтра?» Цей період не старіння, або надіснування, або суперестетичної якості предмета повинен продовжитись, але до певної міри. Ця міра не визначається Д. Нельсоном. Вона в нього є все тим же самим супервиміром культури, який поєднується з масовою культурою. Результати діяльності дизайнера можуть бути визначені попереду його проєктування. Дизайн як обслуговування стає бізнес-теорією, бізнес-маркетинговою стратегією, яка стає невід'ємною частиною виробництва. Стафф-дизайн стає саме тою невід'ємною частиною виробництва, про яку говорить Д. Нельсон.

Його формула поєднує достатньо цікаві мотиви втілення існування як такого в дизайнерське виробництво, тобто буттєвий вимір дизайну як речового визначення демонструє бізнес як цілеспрямований ритуал, який є простим і ясним завданням проєктування. Важливо, що Д. Нельсон достатньо іронічно сприймає ці завдання. Він гравець саме у видовищному середовищі, він створив досить серйозні роботи, які ми зараз можемо вбачати як маньєристичний дискурс, як перевтілення певної традиції в контексті сьогодення.

Цікаво, що В'ячеславу Глазичеву належить честь визначення масової культури саме в ті часи, коли у радянській культурі масова культура цілком заперечувалася. Він її бачив більш автентично як прискорені зміни споживання, як тотальні рекламні споживацькі стратегії, бачив роль дизайнера як генерального режисера середовища [4]. Так, він подає приклад з «розкруткою» індустрії ляльки Барбі. Можна зробити дешеву конструкцію, яка є константною, а далі виникають модифікаційні конструкції, наприклад, одяг ляльки Барбі, начинка для принтера, аксесуари для комп'ютерів, що перевищують ціну вихідного флеш-іміджу в сотні і

десятки сотень разів. Дизайнер стає режисером споживацької стратегії, яку він сам намагається нав'язати і рекламувати. Фактично дизайн переміщується у сферу бізнесу. Зрештою Вячеслав Глазичев дає таке визначення дизайну: «Дизайн – форма організованості (служба) художньої-проектної діяльності, яка створює споживчу цінність продуктів матеріального і духовного масового споживання» [13, с. 183].

Ми бачимо, наскільки абстрактне це визначення. По-перше, це діяльність або служба, тобто диференційна діяльність. Це дуже вузько, тут немає ні соціальних, ні культурних вимірів. Це суто споживацька культура, це аксіологія 60-80 рр. ХХ ст., де вона була синонімом естетичності як такої. Тобто проектування, діяльність, споживання – все це стало актуальним у 30-і роки ХХ століття. Всі теорії, що досить ретельно описав В. Глазичев, детерміновані цією парадигмою. Адже й він сам не може за неї вийти.

«Рефлексія над практикою», яку намагався здійснити В'ячеслав Глазичев, описуючи західний дизайн та дизайн радянських часів, і який уже зараз постфактум намагається поєднати пострадянський дизайн і дизайн західний, є рефлексією у вузькому коридорі діяльнісного підходу. Автор не піднімається над горизонтом професійних вимірів. Тобто обрії бачення дизайну як культурного явища не визначені.

Виникає закономірне питання: а який ще можливий дизайн?

Ми можемо сказати, що протодизайн, який існував у контексті інших видів мистецтв, про який пише Юрій Легенький у своїх роботах, існував у контексті архітектури, малярства, графічної мови [15]. Це досить цікава реальність, яку можна охарактеризувати як метадизайн, який не знайшов свого автентичного визначення. Так, Казимир Малевич був геніальним дизайнером, він своїм світоглядним виміром бачення світу створив автентичний дизайн, що є адекватним культурі ХХ століття.

Так само і Василь Кандінський є геніальним дизайнером, геніальним графіком, живописцем, що створював безпредметний конструктивний світ, але він не є означеним диференційною дизайнерською практикою. Тобто йому не вистачає саме диференційного утилітарного комплексу, який робить дизайн дизайном. Можна сказати, що Олександр Родченко теж створив усі свої образи дизайну як образи протодизайну ХХ ст., як певний метадизайн, який є більше універсальним, ніж у Томаса Мальдонадо, але й він не називався дизайном. Він існував як професійна діяльність у межах інших мистецтв – фото, моделювання одягу, скульптури та ін. У Л. Лисицького графічний дизайн теж існував як фотомонтаж, у О. Родченка це теж був переважно фотомонтаж конструктивного типу.

Можна стверджувати, що метадизайн радянських часів у Карла Кантора, Юрія Соловйова, Євгенія Розенблюма формувався спорадично, так чи інакше вони намагалися розхитати іманентний рівень дизайну. Адже всі залишилися за межами системного підходу щодо дизайну, який був започаткований Григорієм Щедровицьким.

Український дизайнер Василь Єрмилов поєднав у собі дуже багато культурних інтенцій: із стилю модерн він перейшов до дизайну як певного культурного транслятора національних традицій. Усі його роботи, починаючи від начерків, контррельєфів, графічного дизайну, дизайну середовища – це певні пошуки протосубстанції дизайнерської праці [13]. Ця метафізика належить тим рівням рефлексії, які були витворені у протодизайні, в іншому міфологічному дизайні, що належав Казимиру Малевичу, Василю Кандінському, Лазарю Лисицькому.

Можна визначити й уже останні інновації теорії метадизайну, які пов'язані з роботами Галини Лоли. Авторка намагається здійснити метафізичну транскрипцію дизайну [10]. Галина Лола розглядає дизайн досить широко як речове опосередкування, формоутворення в царині дизайну вбачається як світ межі, поняття «дизайн» порівнюється з поняттям «дискурс». Тобто мова дизайну вбачається як певна метамова. Ця робота є гарним прикладом «рефлексії в інше». Дизайн інтерпретується як філософська рефлексія, вимір суто інобуттєвого плану, де фактично від дизайну нічого не залишається. Є приклади, є цікаві порівняння, але всі дизайнери залишаються у філософському світі тотального аналізу, і ця тоталогія тримається на єдності

філософії і дизайну. Це «чистий розум у чистому полі», як написав рецензент [10]. Адже цей вимір досить цікавий, таких робіт ще не було у царині дизайну, особливо вітчизняного.

Отже, дизайн як цілісність не можна розміняти на споживацькі стратегії, ціннісні ознаки продукту з предмета дизайну. Дизайн завжди несе в собі цілісну людину, яка є об'єктом і суб'єктом дизайнерської діяльності, дизайнерського етосу, дизайнерської естетосфери [7]. Вся ця сполученість етосу та естетосфери, діяльності говорить про те, що дизайнер не просто споживач, продуцент іміджів та інших артефактів культури, а є режисером, філософом, мистецтвознавцем, іміджологом, є тим, хто творить цілісність культури у формі речового опосередкування культуротворчості. Це ціле ніколи не позбудеться міфогенних і метафорогенних ознак. Це і є художні ознаки, саме вони дають нам можливість говорити про дизайн як мистецтво. Винести дизайн у поле мистецької культури, більше того, побачити його особисте місце і означити саме мистецтво культури ХХ ст. як певний проект – це й є наша проблема. Речове опосередкування, коли і людина, і світ, і планета, все стає річчю, але в певному філософському вимірі, як товар, як співбуттєвість, як ринок буття, як буття для інших людей, як буття для себе, як небуття – всі ці ознаки розхитують і розширюють виміри іманентного дизайну і дають можливість побачити його як метадизайн, побачити його рефлексивні системи як певну цілісність рефлексивних практик, які існують у царині дизайну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аркин Д. Искусство бытовой вещи / Д. Аркин. – Москва, 1932. – 297 с.
2. Барт Р. Система моды / Р. Барт. – Москва, 2003. – 278 с.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – Москва, 2002. – 106 с.
4. Глазычев В. Дизайн как он есть / В. Глазычев. – Москва, 2006. – 185 с.
5. Даниленко В. Я. Дизайн / В. Я. Даниленко. – Харків: ХДАДМ; Колорит, 2003. – 244 с.
6. Эшфорд Ф. К. Дизайн и промышленность / Ф. К. Эшфорд. – Москва, 1968. – 354 с.
7. Легенький Ю. Г. Дизайн: Культурология та естетика / Ю. Г. Легенький. – Київ, 2000. – 132 с.
8. Легенький Ю. Г. Об архитектуре (очерки теории дизайна интерьера) / Ю. Г. Легенький. – Київ, 2005. – 153 с.
9. Легенький Ю. Г. История дизайна / Ю. Г. Легенький. – Київ, 2006. – 304 с.
10. Лола Г. Н. Дизайн / Г. Н. Лола. – М., 1998. – 203 с.
11. Моррис У. Искусство и жизнь: Избранные статьи, лекции, речи, письма / У. Моррис. – Москва, 1973. – 302 с.
12. Нельсон Д. Проблемы дизайна / Д. Нельсон. – М., 1971. – 124 с.
13. Фогель З. Василий Ермилов / З. Фогель. – Москва, 1975. – 234 с.
14. Щедровицкий Г. П. Проблемы методологии системного исследования / Г. П. Щедровицкий. – М., 1964. – 342 с.
15. Gloag J. E. Industrial Art Explained / Gloag J. E. – London, 1934. – 507 s.
16. Maldonado T. Disegno industriale: un riesame: Definizione, storia, bibliografia / T. Maldonado. – Milano, 1979. – 374 s.

УДК 745. (477)

М. Й. МАРКОВИЧ

ВПЛИВ ЕЛЕКТРИКИ НА РОЗВИТОК ДИЗАЙНЕРСЬКИХ СВІТИЛЬНИКІВ XX СТОЛІТТЯ

У статті досліджено особливості впровадження нових конструктивних ідей та засвоєння уже відомих вирішень, які залучені з мистецької спадщини світильників минулого для сучасної дизайнерської практики в Україні.

Ключові слова: світильник, дизайн, мистецтво, електрика, лампа, прилад.

М. Й. МАРКОВИЧ

ВЛИЯНИЕ ЭЛЕКТРИЧЕСТВА НА РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНЕРСКИХ СВЕТИЛЬНИКОВ XX ВЕКА

В статье исследованы особенности внедрения новых конструктивных идей и усвоения уже известных решений, которые привлечены из художественного наследия светильников прошлого для современной дизайнерской практики в Украине.

Ключевые слова: светильник, дизайн, искусство, электричество, лампа, прибор.

M. Y. MARKOVICH

INFLUENCE OF ELECTRICITY IS ON DEVELOPMENT OF DESIGNER LAMPS XX CENTURY

This article explores the features of new constructive ideas and perception of well-known solutions, which are involved with the artistic heritage of the past for modern lighting design practice in Ukraine.

Key words: candle, design, art, electricity, lamp, switch.

Виникнення та еволюція освітлювальних приладів складається з двох взаємозв'язаних аспектів: власне світоносного джерела та самого приладу для його утримування й оптимального освітлення. Для історії мистецтва головне значення має світильник, його матеріал, конструкція, функціональні та декоративні характеристики тощо.

Дослідження освітлювальних приладів це, до певної міри, заповнення існуючої прогалини в українській мистецтвознавчій історіографії. Хоча окремі аспекти світильників досліджувались у літературі з художнього металу, дерева, кераміки у працях українських і зарубіжних вчених М. Драгана, П. Жолтовського, В. Січинського, О. Боднара, Т. Кари-Васильєвої, М. Селівачова, М. Станкевича О. Федорука, А. Блаховського, Й. Голубця, Й. Грабовського, М. Некрасової, Є. Сахути, К. Соловійова та інших. У загальнотеоретичному і мистецькому аспектах цю проблему досліджували Катерина Матейко, Антон Будзан; деякі освітлювальні прилади охарактеризував у своїх працях Микола Моздир. Власне з'ясування особливостей впровадження нових конструктивних ідей та засвоєння уже відомих вирішень, які залучені з мистецької спадщини світильників минулого для сучасної дизайнерської практики в Україні, робить цю тему актуальною.

Мета статті – дослідити вплив винайдення електрики на освітлювальні прилади України з точки зору не тільки утилітарних властивостей та функціональності, але й з широкого спектра національного народного мистецтва. Матеріалом для дослідження послужили твори дизайнерів-художників декоративно-прикладного мистецтва і продукція найбільших підприємств з виробництва освітлювальних приладів.

Перші дугові еkleктичні лампи після публічної демонстрації їх винаходу в Парижі (1843) знайшли практичне застосування для святкового освітлення Всесвітньої виставки (1885) та паризької опери [1]. Вони були надто яскраві (освітлення не регулювалося), а головне – у шість раз дорожчі від газових світильників, і тому були не придатні для побутового використання. Таким освітленням користувалися тільки на великих урочистостях. Щоправда, після заміни дугової лампи на «жарівку» (лампку розжарювання) із платиновою ниткою, яку запропонував англічанин У де ля Рю та вдосконалив американець Томас Едісон у 1870 році, електричне освітлення набуває практичного застосування з 1882 року [2].

Значне подешевшення електричного освітлення порівняно з газовим настає лише 1906 року після запровадження в «жарівці» вольфрамової спіралі, й це надало йому швидкого і масового розповсюдження [1]. Відтак розпочинається фабричне виготовлення не тільки

електричного устаткування, але й світильної арматури. Її пошуки були недовгими. Подібно як ще недавно виробники газових ламп запозичили форми і конструкцію олійної, так перші проєктанти електричних ламп та світильного обладнання пристосували і присвоїли чимало характерних рис від ламп газової, олійної та середньовічних багатосвічників. Здається, найпростішою була справа із латунними чи скляними люстрами [3], в яких застосування електрики набуло звичайного техніцизму: замість ріжків для олії або чашечок для утримування свічок прилаштовували керамічні патрони з цоколями для електролампочок. Перші настільні електролампи також успадкували конструкцію своїх попередників. Наприклад, електролампа початку XX століття для освітлювання столу має ажурну стеблоподібну будову ніжки-стояка і стрижня, що окремо підтримує патрон, а окремо рефлектор з металу і скла [1].

У кінці XIX і на початку XX століття стиль модерн, що запанував у більшості європейських країн, різко змінив засади розуміння і вимоги до декоративного та прикладного мистецтва, в тому числі й світильників, неначе висловлюючи протест і зневагу до багатотипних переспівів та запозичень із середньовічного мистецтва. Засновуються нові підходи, що виражають простоту, логічність, досконалість і ремісничу майстерність освітлювальних приладів.

З іншого боку, для світильників модерну була характерна й вигадлива екстравагантність декоративних форм, що межувала іноді з «рафінованим натуралізмом» стилізованих людських фігур, польових, садових та екзотичних квітів у складному переплетенні їх стебел, гілок і пуп'янків. Саме так виглядає настільна електролампа, виготовлена у Франції близько 1900-го року [3].

Дивовижний світ форм і оздоблення модернових світильників виник із кількох джерел: відкритої в той час критомікенської культури, неповторно-витонченого пластичного мистецтва Японії та в деяких випадках народних національних художніх традицій. Адепти модерну взяли за основу девіз «Назад до природи», створили складну систему лінійної орнаментики із мотивами стилізованих квітів і рослин [4].

Навіть скляні абажури світильників нагадували формою чашечки квітів. Однак, бельгійський художник Анрі Ван де Вільде протиставив «флореальному» напрямку в концепції модерну «абстрактний» напрям, за яким вважалося, що утилітарна конструкція предмета може бути художньо довершеною і без орнаменту [4].

Позицію Ван де Вільде рішуче підтримав віденський архітектор Адольф Лоос, який нещадно таврував будь-яке оздоблення чи в архітектурі, чи в художньо-промисловій практиці; він вважав, що застосування декору рівнозначне злочину [4].

У період поширення електричного освітлення і художньо-стилістичного напрямку модерну виникли проблеми створення нових освітлювальних приладів. Декотрі з цих проблем успішно розв'язав німецький архітектор Петер Бернс, який з 1907 по 1914 рік займав посаду художнього декоратора Загальної електротехнічної компанії (АЕГ). Зовнішня форма його світильників складалася з кількох геометричних фігур – кулі, конуса, циліндра, шестикутної призми тощо. Панівними були інженерні та утилітарні вимоги. Гармонізували форму виробу за допомогою пропорції і ритму. Цілковита відмова від традиційних форм і декору – ощадливий набір засобів художньої виразності П. Бернса – знайшов чимало прихильників у Європі та за океаном, а згодом отримав назву конструктивізм. У 1910-му році П. Бернс так висловив своє розуміння промислового виробу: «У кожному промисловому виробі слід прагнути не лише до формального поєднання мистецтва і техніки, а й до їх внутрішнього зв'язку. Щоб досягти такого зв'язку, треба уникати будь-якої імітації ремісничих форм і застарілих стилів, помистецьки використовувати ті форми, які до деякої міри самі собою випливають з машини та машинного виробництва й адекватні їм» [5]. Петер Бернс, виходячи з цих засад, створив ескізи нових світильників (зручних у користуванні, простих, художньо досконалих, недорогих), які були впроваджені в масове виробництво.

Послідовником мистецьких ідей П. Бернса був його учень Вальтер Гропіус. 1919 року він у німецькому містечку Веймері заснував першу школу – Баухаузу. Тут студенти проєктували зразки світильників для промислового виробництва. При цьому вони відверто захоплювалися стилістикою кубізму, яка в 20-х роках XX ст. панувала в живописі, графіці та

скульптурі. Загальна форма предметів ділилася на складові геометричні форми (фігури), наприклад, світильники компонувалися із зрізаного конуса і півкулі або із циліндра і півкулі тощо. Важливо, що всі переходи від одної геометричної фігури до іншої повністю відкривалися, тобто автори не бажали їх пом'якшити чи якось приховати. Зразки світильників, які виконані в Баухаузі, відзначалися енергійним ритмом контурів та силуетів, логічним поєднанням дерева, металу, кераміки і скла. Згодом вони стали класикою і не втратили свого значення для дизайнерів другої половини ХХ століття.

З 30-х років ХХ ст. у дизайні освітлювальних приладів запроваджується пластмаса, триває модифікація раніше розроблених форм з тенденцією до декоративізму.

А в 60-90-х роках застосування набувають невеличкі галогенові світильники з напрямленим потоком світла. Саме в цей період розвивається «безнаціональний» конструктивістський напрям дизайну. Національні мотиви проникають лише у твори декоративно-ужиткового мистецтва, передовсім львівських митців. У дизайні промислових світильників виокремилися два напрями: конструктивізму та стилізації (ретростиль, «стайлінг»). Триває впровадження новітніх джерел світла та матеріалів для виготовлення арматури освітлювальних приладів; поєднання світильників із навколишнім середовищем логічно вмотивоване. Вони особливо стають корисні для місцевого освітлення робочого місця, експозиційних творів у музеях, для монтування плафонних світильників прихованої і прямої дії тощо [8].

У другій половині ХХ століття світильники та освітлювальну арматуру випускають в Україні заводи Донецька, Жданова Києва, Львова, Тернополя та інші. Колишній завод «Електроарматура» в Тернополі 1971 року перетворений на головне підприємство виробничого об'єднання «Ватра». Тут в 1976 році заснований «Всесоюзний проектно-конструкторський і технологічний інститут «Світло», що в 80-90-х роках складався з трьох дослідно-технологічних та восьми конструкторських (практичнодизайнерських) відділів. Проектування освітлювальних приладів тут виконували на основі традицій українського декоративного мистецтва та європейського дизайну.

У 1993 році в Тернополі створюється спільне бельгійсько-українське підприємство «Ватра-Шредер». Його засновниками стали бельгійська фірма «Шредер», Бельгійський інвестиційний банк, а також Тернопільське науково-виробниче об'єднання «Ватра». Внаслідок цього «Ватра-Шредер» перейшла з виробництва інтер'єрних світильників на прилади зовнішнього освітлення.

У першій третині ХХ століття внаслідок швидкого запровадження електричного освітлення його конструктори запозичили чимало характерних рис свічників, олійних і газових ламп. Новаторський конструктивно-функціональний підхід до проектування електроосвітлювальних приладів промислового виробництва започаткувала дизайнерська школа Баухауз. У другій половині ХХ століття поширюються флуоресцентні, неонові, галогенові світильники та поєднання синтетичних матеріалів з металом, склом тощо, і це надає дизайну освітлювальної арматури та світильників особливої художньої виразності.

Отже, внаслідок швидкого запровадження електричного освітлення у ХХ столітті стали актуальними в Україні засади дизайну: функціонально оправдана форма світильників. Художнє конструювання освітлювальних приладів виходить із вимог ергономіки, антропометрії, гігієни освітлення та психології сприйняття кольору. У дизайні електросвітильників застосовують базові форми та технічні структури, поява яких обумовлена їхньою первісною функцією: підвісні світильники розсіяного світла, бра, настільні лампи місцевого освітлення, торшери тощо. Виникають нові конструктивні типи: настільна електролампа із закритою структурою, плафонні світильники, вмонтовані у стелю або вміщені в площину стіни. У другій половині ХХ століття поширюються флуоресцентні, неонові, галогенові світильники та поєднання синтетичних матеріалів з металом, склом тощо, і це надає дизайну освітлювальної арматури та світильників особливої художньої виразності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даниленко В. Дизайн / В. Даниленко. – Харків: Вид-во ХДАМ, 2003. – С. 68.
2. Жолтовський П. М. Історія українського мистецтва. В 6-и томах // П. М. Жолтовський. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1968. – Т. 3. – С. 349-353.
3. Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР ХІХ-ХХ ст. / К. І. Матейко. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – 107 с.
4. Мигаль С. П. Дизайн. Львівська школа: Альбом-каталог / С. П. Мигаль. – Львів: Папуга, 2004. – 240 с.
5. Станкевич М. Автентичність мистецтва / М. Станкевич. – Львів: СКІМ, 2004. – 192 с.
6. Станкевич М. Морфологія – наука про систему видів / М. Є. Станкевич, Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай // Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – С. 25-29.
7. Стара Д. Осветительные приборы / Д. Стара Д. Гайденова, Я. Дурдил // Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага, 1988. – С. 333-342.
8. Hołubiec J. Historia lampy. – S. 145.

УДК 373.67(07)

I. I. ПАЦАЛЮК

**ЗАЛУЧЕННЯ ЦІННОСТЕЙ ЕТНОКУЛЬТУРИ У НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНУ
ДІЯЛЬНІСТЬ ВЧИТЕЛЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

У статті охарактеризовано особливості декоративно-прикладного мистецтва як виразника етнокультури і як засобу її формування. Конкретизовано її залучення у практику роботи вчителя образотворчого мистецтва.

Ключові слова: етнокультура, декоративно-прикладне мистецтво, національне мистецтво, виховання.

И. И. ПАЦАЛЮК

**ПРИВЛЕЧЕНИЕ ЦЕННОСТЕЙ ЭТНОКУЛЬТУРЫ В УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНУЮ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧИТЕЛЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

В статье дана характеристика особенностей декоративно-прикладного искусства как выразителя этнокультуры и как средства ее формирования. Конкретизировано возможности ее использования в практике работы учителя изобразительного искусства.

Ключевые слова: этнокультура, декоративно-прикладное искусство, национальное искусство, воспитание.

I. I. PATSALIUK

**ENGAGEMENT OF ETHNIC CULTURE VALUES INTO EDUCATIONAL ACTIVITY OF
VISUAL ART TEACHER**

The article deals with the characteristic of the peculiarities of decorative-applied art as the exponent of ethnoculture and means of its formation. It has been detailed its amenity in the practice work of the teacher of imitative arts.

Key words: ethnoculture, decorative-applied art, national art, education.

Формування національної культури особистості у сьогоднішніх умовах насамперед передбачає збереження культурної багатоманітності та культурної самобутності. Глобалізаційні процеси мають значний вплив на становлення масової (споживацької) культури. Засобом та середовищем протистояння цьому постає етнокультура як на особистісному рівні, так і на рівні держави.

Величезний пласт збережених сьогодні мистецьких творів є тією ланкою, яка сприяє усвідомленню національної приналежності. Саме тому є значна потреба використовувати етнокультурні надбання у навчанні та вихованні підростаючого покоління.

Однією із складових етнокультури є декоративно-прикладне мистецтво як виразник народної творчості України. У ракурсі навчально-виховної діяльності цей вид візуального мистецтва є найбільш важливим і ефективним засобом формування естетичної та духовної культури підростаючого покоління, засобом формування знань про багатовікову культурну спадщину власного народу. Це підтверджують дослідження науковців Є. Антоновича, В. Проціва, С. Свида [1], О. Ковальова, [2] В. Титаренко [7] та ін. На їхню думку, виховне і навчальне значення декоративного мистецтва у цьому плані незрівнянно більше, ніж інших видів образотворчого мистецтва, оскільки воно є своєрідним оберегом національної культури у повсякденній мобільності та відкритості життя суспільства. Декоративно-прикладне мистецтво є найбільш рухомим і досить активно формує в людини сучасне естетичне ставлення до часу та дійсності, знаходить своє місце в усіх сферах пізнавально-практичної діяльності.

Народне мистецтво має незаперечне значення в естетичному вихованні школярів. Його особливості вивчаються на уроках образотворчого мистецтва, з ним дитина зустрічається фактично на кожному уроці під час навчально-виховного процесу в школі, у побуті. Широкий спектр функцій декоративного мистецтва, різноманіття видів дозволяє ефективно використовувати його як в естетичному вихованні школярів, так і при формуванні знань про етнокультурну спадщину нації. Крім того, доступність декоративного мистецтва дозволяє кожній дитині брати участь у художньо-практичній діяльності.

Мета статті – конкретизувати можливості залучення цінностей етнокультури у навчально-виховну діяльність вчителя образотворчого мистецтва.

Сформувати національну самобутність – це сформувати суб'єкта культури, «...що спирається на етнокультурну самобутність свого народу, генеруючи старі та породжуючи нові культурні форми, спрямовується не на артефакти культури, а на повноту культурного становлення себе, свого народу, відкриваючи для себе горизонти смислотворчого потенціалу міжкультурного діалогу, утвердження культури власного народу у загальнолюдській культурній скарбниці» [8, с. 290-291]. У цьому процесі важливу роль відіграє національне візуальне мистецтво як виразник культурної самобутності українського народу.

В Україні не лише вдалося зберегти народне мистецтво, але й на даний час відродити інтерес молоді до нього. Щоб не втратити цей інтерес, доцільно більш ґрунтовно реалізувати одне із основних завдань, які стоять перед педагогікою мистецтва сьогодні – виховання здатності до сприйняття цілісної картини світу; прагнення до збереження національної самобутності та культурної спадщини України як невід'ємної складової загальнолюдської культурної скарбниці [4; 5; 6].

Знання про особливості українського візуального мистецтва школярі в основному набувають на уроках образотворчого мистецтва у загальноосвітній школі. Ці знання є однією із складових у формуванні етнічної культури особистості. Оволодіння ними сприяє стимулюванню пізнавальної активності, розвитку творчих здібностей, вдосконаленню навичок та умінь образотворчої діяльності тощо. Разом з тим школярі навчаються розуміти мову мистецтва як форму міжособистісного спілкування; розпізнавати почуття інших людей, різноманіття творчих проявів і бачень дійсності.

У програмах, розроблених для загальноосвітньої школи, візуальне етнокультурне мистецтво в основному виражене у темах, які розкривають багатство декоративно-прикладного мистецтва України. З одного боку – це є своєрідною передумовою для усвідомлення в майбутньому особливостей національної самобутності творів інших видів мистецтв, з іншого –

знайомство з творами народної творчості пробуджує у дітей перші яскраві уявлення про свою країну, її культуру, сприяє прилученню до світу прекрасного.

Охарактеризуємо, як саме сутність та особливості декоративного мистецтва доцільно розглядати у школі.

Декоративно-прикладне мистецтво – частина пластичного мистецтва, твори якого, поряд з архітектурою, художньо формують навколишнє матеріальне середовище людини, вносять у нього естетичне начало. Сьогодні роботи майстрів декоративного мистецтва поділяються на безпосередньо пов'язані з архітектурою – монументально-декоративні (створення архітектурного декору, розписів, рельєфів, статуй, вітражів, мозаїк, які прикрашають фасади та інтер'єри, а також паркових скульптур), декоративно-прикладні (створення художніх виробів, призначених головним чином для побуту) та оформлювальні (художнє оформлення свят, експозицій виставок та музеїв, вітрин тощо).

Естетичний, художній та соціальний зміст творів декоративного мистецтва найбільш повно розкривається при сприйнятті їх у тому середовищі, для якого вони призначені. Декоративно-прикладне мистецтво охоплює ряд галузей творчості, спрямованих на створення побутових художніх виробів: різноманітний посуд, меблі, тканини, знаряддя праці, зброя та ін.. Поряд з поділом творів декоративно-прикладного мистецтва за їх практичним призначенням існує і класифікація галузей декоративно-прикладного мистецтва за матеріалом (метал, кераміка, текстиль, дерево тощо) та за технікою виконання (різьблення, розпис, вишивка, вибивка тощо), оскільки важливу роль в декоративно-прикладному мистецтві відіграє конструктивно-технологічне начало та його безпосередній зв'язок з виробництвом: «Вирішуючи в сукупності практичні та художні завдання, декоративно-прикладне мистецтво, так само як і архітектура, належить одночасно до сфер створення і матеріальних, і духовних цінностей. Твори декоративно-прикладного мистецтва невіддільні від матеріальної культури відповідної епохи, тісно пов'язані з її побутовим життям, з тими чи іншими місцевими етнічними та національними особливостями, соціально-груповими та класовими відмінностями. Тому поняття «декоративна творчість» охоплює широкий спектр естетичних значень. Це творчість, пов'язана з життям речей, предметів у культурному контексті» [2, с. 33].

Як бачимо, усвідомлення суті декоративно-прикладного мистецтва відбувається через усвідомлення естетичної виразності його творів, оскільки ці твори несуть відомості про історичні, культурні, особистісні бачення прекрасного. Із цього слід починати прилучення до багатогранного світу декоративно-прикладного мистецтва.

Наступним, не менш важливим, є художні й практичні аспекти декоративної творчості, оскільки вони інтегруються в її естетичній характеристиці. У творах декоративно-прикладного мистецтва досить часто використовуються канони, знахідки, які в культурно-історичному плані були сформовані в рамках певних шкіл і традицій. Ці школи вже ніби «узаконили» і визначили історично той чи інший зв'язок художнього і практичного в предметі. Тому більш ніж доцільно використовувати канонічні зображення в образотворчій діяльності. Прикладом цього може бути писанкарство, петриківський розпис та ін.

Ще одним аспектом формування знань про етнокультуру є усвідомлення того, що декоративна творчість – це світ створення речей, що нас оточують, світ культури. Тому слід розуміти та використовувати у власній образотворчості ті особливості, що вирізняють декоративно-прикладне з-поміж інших видів образотворчого мистецтва.

Напевне, більше ніж інші види мистецтва декоративно-прикладне задовольняє духовні запити людей, одночасно створюючи художньо-утилітарні речі. Прості та доступні твори декоративно-ужиткового мистецтва, яскраві за формою та кольором, виразні, завдяки чому виникає естетична взаємодія, тісний зв'язок зі світом прекрасного та духовною пам'яттю свого народу. Можна сказати, що в декоративно-ужитковому мистецтві закладено гармонію існування людини та речей. Першою особливістю, що вирізняє його з-поміж інших видів мистецтв, є стилістичність – у творах декоративно-ужиткового мистецтва не існує прямої подібності з дійсністю, хоча основою зображення є реальні предмети чи їх форми. Другою особливістю є біфункційність цього виду мистецтва: лише у творах декоративно-ужиткового мистецтва поєднується утилітарні та естетичні функції. Художня якість визначається

призначенням, яку виконує річ: гармонійне поєднання матеріалу, форми, конструкції, співвідношення частин та цілого, характер та міра декорування. Утилітарна – можливість використання її у побуті.

Можна стверджувати, що такий підхід до вивчення декоративно-прикладного мистецтва сприятиме не лише глибокому усвідомленню цього виду мистецтва, а й дозволить сформувати чіткі уявлення про етнокультурні мистецькі традиції, особливості тощо. Більшою чи меншою мірою його дотримуються педагоги загальноосвітніх шкіл. Це підтверджує аналіз шкільної практики.

Програма школи з образотворчого мистецтва налічує значну кількість тем, присвячених вивченню декоративно-прикладного мистецтва. Спектр тем досить широкий – від вивчення елементарних витинанок, писанок, розписів тощо до засвоєння способів стилізації, формотворення, використання кольорових поєднань та ін., від ознайомлення з творчістю народних художників до створення власних робіт на основі асоціацій.

У процесі декоративної діяльності учні знайомляться з художнім образом, змістом, композицією, зображально-виражальними засобами, жанрами та художніми техніками. Як правило, практична діяльність дітей починається із виконання вправ для оволодіння засобами зображення різними матеріалами та засвоєння навичок та умінь декоративної діяльності у формі пізнавально-репродуктивної роботи. Формування навичок декорування є важливою передумовою розвитку як творчих здібностей, так і основою формування уявлень про етнічні мистецькі особливості. Цій же меті підпорядковано і ознайомлення з кращими зразками декоративних мистецьких творів.

В загальному можемо сказати, що декоративно-прикладному мистецтву як виразнику національних особливостей відводиться значне місце у курсі вивчення образотворчого мистецтва. І це доцільно. На думку О. Ковальова, «заохочуючи дітей до кращого досягнення справді народного мистецтва світової та української культури, безпосередньо до самої творчості, педагог повинен формувати їхнє світосприйняття, розкривати красу навколишнього світу, допомагати учням жити багатим духовним життям, відкривати перед ними шляхи художнього розуміння дійсності» [2, с. 32]. Разом з тим кількість навчальних годин з предмета обмежена. Відповідно, не завжди вчителю вдається реалізувати навчально-виховні завдання, що ставляться до вивчення певних тем. Альтернативою може і повинна стати гурткова робота з декоративно-прикладного мистецтва, оскільки її особливості сприяють більш повному прилученню дітей до світу народної творчості.

Конкретизуємо переваги гурткової діяльності.

1. Сьогодні спектр гурткової діяльності вчителя образотворчого мистецтва досить значний – вишивка, кераміка, килимарство та ін. Важливим є те, що у процесі гурткової роботи вчитель має змогу врахувати та реалізувати особливості декоративного мистецтва того регіону, у якому проживають школярі. «У кожному регіоні чи місті під впливом природних чи кліматичних умов, особливостей побуту населення, характеру місцевої сировини та інших природно-історичних факторів виробляються свої природні прийоми виготовлення виробів. Переходячи із покоління в покоління, вони вдосконалювались в залежності від рівня розвитку культури і техніки» [7, с. 19].
2. Гурткова робота – процес безперервний. Вона не має фіксованих термінів завершення і послідовно переходить із однієї стадії в іншу від створення умов, сприятливих для творчої діяльності дітей та підлітків, до забезпечення їх співробітництва у творчому процесі та самостійній творчості, яка і формує потребу особистості у подальшому творчому сприйнятті світу. На думку Б. Кобзара, саме така діяльність дозволяє поширити і поглибити знання школярів, зміцнити набуті на уроках навички та вміння, розвинути здібності дітей, задовільнити їхні різнобічні інтереси, сформувати самостійність, організувати практичну суспільно-корисну діяльність, дозвілля дітей. У той же час вона дозволяє збільшити час цілеспрямованого педагогічного впливу на учнів [3].
3. Гурткова робота школярів базується на принципі добровільності, що говорить про інтерес учнів до неї, а це є запорукою більш глибокого вивчення і, відповідно, усвідомлення того, що вивчається.

4. Заняття у гуртках більш повно вирішують виховні завдання, що є не менш важливим, ніж навчання образотворчості. Ці виховні завдання підпорядковуються основним закономірностям виховної роботи:

- обумовленість виховання суспільними потребами та умовами життя;
- взаємозалежність виховання, навчання, освіти та розвитку особистості;
- залежність виховання від вікових та індивідуальних особливостей учня.

Ці положення підтверджують доцільність занять у гуртках декоративно-прикладного мистецтва з метою більш повного прилучення школярів до кращих традицій народного мистецтва.

Підсумовуючи, можемо сказати, що декоративно-прикладне мистецтво є і виразником етнокультури, і засобом її формування. Ефективність навчально-виховної діяльності вчителя та учнів залежить від таких факторів: усвідомлення естетичної виразності творів декоративно-прикладного мистецтва, засвоєння канонічності зображень та уміння стилізувати, творити тощо. Ази етномистецьких знань закладаються на уроках образотворчого мистецтва. Спектр тем для вивчення є досить значним, але кількість годин з предмета не дозволяє більш ґрунтовно навчати дітей. Альтернативною формою роботи може стати гурткова діяльність педагога-художника, оскільки її особливості сприяють більш повному прилученню школярів до мистецьких цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є. А. Художні техніки у школі: навчально-методичний посібник для студентів художньо-графічних факультетів вищих навчальних закладів / Є. А. Антонович, В. І. Проців, С. П. Свид. – К.: ІЗМН, 1997. – 312 с.
2. Ковальов О. Декоративно-прикладне мистецтво у школі: навчальний посібник / О. Ковальов. – Суми: ВТД «Університетська книга», 2006. – 144 с.
3. Кобзарь Б.С. Внеурочная воспитательная работа в школах и группах продленного дня / Б. С. Кобзарь. – К.: Рад.шк., 1984 – 175 с.
4. Програма для середньої загальноосвітньої школи. 1-4 класи. Образотворче мистецтво. 2кл. / [Укладачі: Л. Любарська, Л. Вовк] // Мистецтво та освіта. – 2007. – № 2 (44). – С. 8-11.
5. Програма для середньої загальноосвітньої школи. 1-4 класи. Образотворче мистецтво. 3кл. / [Укладачі: Л. Любарська, Л. Вовк] // Мистецтво та освіта. – 2007. – № 3 (45). – С. 8-11.
6. Програми для загальноосвітніх навчальних закладів (Образотворче мистецтво). К., 2001.
7. Титаренко В. П. Методика викладання декоративно-прикладної творчості / В. П. Титаренко. – Полтава, 2004. – 249 с.
8. [www.niss.gou/book /Krjsachenko/5-3-Ukr_Socium/pdf](http://www.niss.gou/book/Krjsachenko/5-3-Ukr_Socium/pdf), с. 290-291.

УДК 7.021.32-035.676.332.006.3

М. І. ШВЕД

РОЛЬ АКВАРЕЛЬНОГО МАЛЯРСТВА У РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ

У статті розглянуто історію розвитку акварельного живопису, проаналізовано основні вправи, методи та прийоми роботи фарбами на водній основі, простежено вплив малярства аквареллю на творчість учнів.

Ключові слова: образотворче мистецтво, акварельний живопис, вміння, навички, творчі здібності.

РОЛЬ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧЕНИКОВ

В статье рассматривается история развития акварельной живописи, проанализировано основные упражнения, методы и приемы работы красками на водной основе, прослежено влияние живописи акварелью на творчество учеников.

Ключевые слова: *изобразительное искусство, акварельная живопись, умения, навыки, творческие способности.*

A ROLE OF WATERCOLOR PAINTING IN THE DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES OF STUDENTS

The article examines the history of watercolor painting, analyzes the basic exercises, methods and techniques of works with water based paints, traces the influence of watercolor on the creativity of students.

Keywords: *fine art, water-colour painting, abilities, skills, creative capabilities.*

Спрямованість на духовну сферу дитини – це особлива функція образотворчого мистецтва. Вона використовується як підґрунтя для культурного розвитку учнів та формування цілісної творчої особистості. Під час вивчення образотворчого мистецтва в школі відбувається знайомство з вітчизняною і світовою культурою, відпрацьовується вміння висловлювати власні враження та думки засобами образотворчого мистецтва, розвивається почуття естетичного смаку, творчі здібності, нестандартне мислення. Видатний російський художник-педагог П. Чистяков писав, що малювати – така ж точна і сувора наука, як математика, що в ній є свої непорушні закони, стрункі та прекрасні, які треба вивчати.

Мета статті – ґрунтовно дослідити та виявити особливу роль акварельного живопису для художньої творчості школярів, простежити, які вміння та навички розвиваються у дітей під час занять образотворчим мистецтвом.

Живопис – стародавній вид образотворчого мистецтва. Його історія пов'язана з появою в печерах зображень звірів, сцен полювання, виконаних багато тисячоліть до нашої ери. Живопис виник і розвивався у тісному взаємозв'язку з малюнком, про що свідчать зображення, знайдені археологами. Його значення було досить вагомим, позаяк з його появою люди почали духовно та естетично розвиватися.

Основою живописної грамоти в усі часи було правдиве зображення реальної дійсності за допомогою фарб на площині. Всебічного розвитку живопис набув в епоху Відродження, коли він розділився на жанри (портрет, історично-батальний, побутовий, пейзаж, натюрморт). У XVII–XVIII ст. реалістичний живопис розвивався на протигагу офіційному церковному і придворному мистецтву, збагачувався різноманітними стилістичними напрямками. Важливий внесок у світовий живопис, зокрема портретний, зробили відомі художники О. Антропов, Ф. Рокотов, Д. Левицький, В. Боровиковський. У XIX ст. реалістичний живопис розвивався у боротьбі з офіційним салонно-академічним живописом, у тісному зв'язку з соціально- і національно-визвольним рухом [4, с. 96].

Можемо констатувати, що історія акварельного малярства сягає часів Стародавнього Єгипту – цими фарбами виконували зображення на папірусах; саме аквареллю виконували мініатюри для рукописних книг Середньовіччя на Русі та в Європі. Англія, Франція та Італія часів Відродження стали центром появи нового методу багатошарового акварельного живопису в портреті. Малярство набуло яскравих та насичених кольорів з виразними контрастами світлотіні. В цій галузі з'являються нові імена: К. Россі, М. Фортуні, У. Тернер, Д. Констебл, О. Домьє, Е. Делакруа та багато інших [1, с. 60].

В епоху Ренесансу художники Італії, Німеччині, Голландії використовували акварель в різноманітних жанрах живопису: пейзажі, портрети, у зображенні побутових сцен, а також у роботі над ескізами. В кінці XV майстер німецького Відродження Альбрехт Дюкер один із перших серед художників Європи створив велику кількість чудових акварельних робіт: пейзажі, зображення тварин і птахів, найрізноманітніших рослин. Архітектори також використовували акварель для розробки проектів будівель, інтер'єрів, площ, парків.

Російські художники XIX–XX ст. (М. Врубель, А. Іванов, В. Серов, В. Суриков, І. Рєпін, П. Корін, А. Герасимов, Ю. Піменов, А. Фонвізін та ін.) прекрасно володіли технікою акварелі і залишили в цій галузі велику спадщину.

Акварель (франц. *aguarelle* – вода) – живопис фарбами, які розчиняють водою. Найхарактернішою особливістю цих фарб є прозорість, текучість і насиченість кольором. Білу фарбу в акварелі не використовують, цей колір дає папір, на якому виконується малюнок.

Техніка акварелі найдоступніша і використовується в навчальному процесі в дитсадках та школах. Тому для педагога дуже важливо оволодіти аквареллю і гуашню для того, щоб вчити малювати своїх вихованців.

Робота аквареллю і проста, і складна одночасно. Проста, тому що інструменти і матеріали не займають багато місця, їх зручно взяти з собою на пленер. А складна тим, що вимагає швидкості, навичок і вміння, які досягаються завдяки знанням, як користуватися матеріалами і їх властивостями [1, с. 6].

У техніці акварелі дуже люблять працювати діти. Навіть професійні художники дивуються їхньому образному мисленню. Школярів однаково цікавлять герої улюблених казок, фантастичні пейзажі, окремі предмети. Дітям подобається сам процес – бачити, як фарба перетікає з одного кольору в інший, розпливаючись в цікаві форми, в яких вони завжди побачать щось казкове для себе. Дуже важливо якомога раніше подарувати дитині радість самовираження, яке дає акварельний живопис. Багато дітей після розвиваючих занять вирішують стати професійними художниками і переходять на нову стадію розвитку – вивчення академічних художніх дисциплін.

Усі прийоми і методи роботи акварельними фарбами, що сприяють розвитку творчих здібностей школярів, можна розділити на дві основні групи:

- метод *alla prima* (по сухому чи вологому папері);
- метод багатощарового живопису – *лесування*;

У роботі методом *alla prima* для кожної площини зображення, а інколи і для кожного мазка, складаються окремі відтінки кольору. Кольорові відношення беруться відразу в повну силу і в подальшій роботі більше не перекриваються. Робота в цій техніці відрізняється яскравістю і особливою виразністю. Цей метод найчастіше використовують при виконанні короточасних етюдів з натури, ескізів з метою пошуку кольорового та композиційного вирішення і т.ін. Водночас він вимагає вміння бачити цілісно (вести роботу по всьому аркуші паперу), працювати швидко, не даючи підсихати попереднім мазкам.

Можна комбінувати роботу по сухому і по мокрому папері. При змішаній техніці збільшуються можливості у передачі різноманітних фактур і поверхонь предметів.

Метод лесування дозволяє вести роботу довгий час без перерви або в кілька прийомів і полягає в накладанні одного кольору на інший. Спочатку прописуються освітлені площини. Потім прокладаються півтіні одночасно на всіх предметах, попередньо порівнюючись з кольором освітлених ділянок. Далі прокладаються тіні, що надає етюду більшої кольорової контрастності. Коли основні кольори розкладено, необхідно більш ретельно прописати предмети, ввести перехідні відтінки кольорів, не порушивши при цьому цілісності кольорових і тонових співвідношень.

У роботі лесуванням спочатку краще прокласти теплі та інтенсивні тони, а потім холодні і малонасичені. Теплий тон в першій прокладці добре відчувається і впливає на гармонію кольорів у закінченій роботі. Малонасиченими і холодними кольорами краще писати на кінцевих стадіях роботи і у верхніх шарах фарби.

Специфіка реалістичного живопису полягає в тому, що творчість ґрунтується на реальній дійсності, а думки і почуття людини передаються через зображення реальної дійсності [4, с. 124].

Щоб розвивати вміння правдиво передавати кольором видимі форми в умовах реальної дійсності, учням необхідно писати пейзажі, натюрморти і портрети. Це надасть їм не тільки професійної грамотності, а й стане могутнім засобом естетичного виховання.

Щоб у повній мірі оволодіти технікою живопису, зокрема акварельного, практичну роботу слід починати з виконання вправ, спрямованих на вироблення технічних умінь і навичок учнів, а саме: проведення ліній (товстих і тонких, прямих і хвилястих); одержання легким дотиком крапок і плям різної форми; виконання простих візерунків прийомом мазка; покриття площин рівномірним тоном та ін. При виконанні цих вправ у школярів виробляється координація рухів пензлем, розвивається окомір, вміння композиційно правильно розміщувати зображення на аркуші паперу. Також для розвитку координації та ритмічності рухів, моторики рук корисно давати учням вправи, де вони повинні писати відразу пензлем по білому чи тонованому папері. Ця вправа корисна для бачення і відчуття пропорційності об'єктів зображення, для оволодіння прийомами мазка.

Покриття площини рівним тоном – один із основних і найважливіших прийомів акварельного живопису. Ним повинен оволодіти кожен учень на уроках образотворчого мистецтва. При роботі аквареллю доводиться покривати найрізноманітніші за формою і величиною площини, перекривати вже покладені шари фарби – все це потребує від учнів відповідних знань, умінь і навичок.

Щоб ознайомити учнів з основами кольорознавства в акварельному малярстві, доцільно виконати такі вправи:

1. Утворення похідних кольорів з трьох основних. Вправа виконується прийомом лесування.
2. Вивчення кольорів у наборі фарб та їх поєднань з основними кольорами.
3. Утворення різної ясності кольору. Світлі тони кольору отримують, розчиняючи його водою до потрібної ясності. Темні тони можна отримати послідовним перекриттям найсвітлішого тону.
4. Поступовий перехід від одного кольору до іншого. Вправу виконують додаванням в розчин фарби більшої кількості іншого кольору.
5. Поступовий перехід від темного тону до світлого. Перехід до світлого тону досягається додаванням у розчин фарби більшої кількості води, а додаванням фарби – поступовий перехід до темного тону.
6. Вливання кольору в колір. У вологу фарбу, покладену на папір, вводять фарбу іншого кольору, в результаті чого кольори зливаються і дають плавний перехід від одного до іншого.

Набувши деяких умінь і навичок у роботі безпосередньо фарбами, не виконуючи побудови олівцем, школярам ускладнюють завдання зображенням круглої, овальної та нескладної комбінованої форми з цікавим і виразним силуетом, що передає загальну форму предметів, пропорції та їхні характерні особливості. Силуетне зображення предмета без попереднього контуру олівцем розвиває спостережливість та конструктивне мислення (оскільки робота ведеться без поправок), вміння бачити натуру в цілому, узагальнено, з'являється впевненість у роботі пензлем. Це хороша підготовча робота для вивчення більш складних технік акварелі.

Школярі під час занять живописом послідовно і уважно вивчаючи натуру, зможуть розвинути вміння передавати характер предметів, їхню конструктивну будову, положення в просторі, кольорові та тонові співвідношення. Уся навчальна робота з акварельного малярства пов'язана з практичним використанням закономірностей композиції, лінійної і повітряної перспективи, розподілу світлотіні на об'ємній формі. Водночас вивчаються основи кольорознавства, методика живопису та зразки його класичної спадщини.

Коли учні вчаться зображувати об'єкти кольором, вони набувають необхідних умінь грамотно зображувати з натури, по пам'яті та з уяви спочатку окремі образи (наприклад: дерева, будівлі, куці), потім групи нескладних образів (дерева на фоні неба і землі, будинок на фоні

просторового оточення). Працюючи з природою, учні розвивають зорову пам'ять і спостережливість, просторове мислення, вчать передавати колір образів пейзажу, натюрморту; бачити і зображувати типове в навколишній дійсності, використовувати основні правила і прийоми композиції [5, с. 132].

Успіх у навчальній роботі залежить від уважного, глибокого вивчення природи, її будови, пропорцій, кольору та форми окремих частин та їх взаємозв'язку. Для живопису аквареллю характерне виділення головного і найхарактернішого, узагальнення другорядних деталей та їх колориту. Техніка акварельного живопису допомагає школярам розвинути окомір, почуття композиційної рівноваги, засвоїти основні закони реалістичного зображення дійсності, вміння бачити межі світла і тіні, дотримуватися єдності та підпорядкованості всіх частин цілому.

Цікавими і корисними для учнів є цілеспрямовані завдання на виконання короткочасних етюдів аквареллю. Визначний живописець В. Мешков зазначав, що етюд – це запис стану природи, ефектів світла і тіні, колористичних особливостей, несподіваних композиційних рішень. В етюдах найважливішою є достовірність: «нічого від себе, все від природи». Потрібно якомога більше спостерігати і фіксувати, при цьому обов'язково зберігати схвильованість від безпосередньої зустрічі з природою [2, с. 43].

Вправи з передачі певного стану природи (ранок, вечір, полудень, сонячна, похмура чи дощова погода) вчать учнів накопичувати знання, уміння і навички, набувати впевненості у визначенні зорових вражень, кольорових і тонових відношень, характерних для кожної пори року; розвивають зорову пам'ять, оскільки цікаві для зображення стани природи (веселка, захід чи схід сонця) не можливо написати з природи.

Отже, заняття акварельним живописом позитивно впливає на творчі здібності учнів, дає базу для подальшого творчого зростання в галузі малярства, а також є могутнім засобом морально-естетичного виховання. А зразки класичного живопису відомих майстрів дають широке коло для подальшого дослідження цього виду мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акварель: Практические советы / О. В. Иванова, В. Э. Алахвердова. – М.: ООО «Издательство Астрель»: «Издательство АСТ», 2002, – 93 с.
2. Беда Г. В. Живопись: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, изобраз. искусство и труд» / Г. В. Беда. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
3. Белкіна Е. В. Образотворче мистецтво. 5 клас: Посібник для вчителя / Е. В. Белкіна, А. А. Поліщук, Л. В. Фесенко. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – 48 с.
4. Игнатъев Е. И. Психология изобразительной деятельности детей: Автореф. дис.... канд. пед. наук / Е. И. Игнатъев. – Л., 1961 – 164 с.
5. Полякова Т. А. Образотворче мистецтво, 1-7 класи: теорія навчання, календарно-тематичне планування, основні поняття з образотворчого мистецтва. Навчально-методичний посібник для вчителів / Т. А. Полякова. – Харків: «Скорпіон», 2001 – 160 с.
6. Яшухин А. П. Живопись: Учеб. пособие для учащихся в пед. уч-щах по спец. № 2003 «Преподавание черчения и изобраз. искусства» / А. П. Яшухин. – М.: Просвещение, 1985. – 288 с.

АВТОРИ НОМЕРА

- АНДРІЄВСЬКА Вікторія Вадимівна** доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
- АНТОНОВИЧ Євген Антонович** проректор з навчально-методичної роботи Київського інституту реклами, завідувач кафедри етнодизайну і дизайну реклами, професор, кандидат педагогічних наук.
- БАБАК Ірина Василівна** аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- БАССА Оксана Михайлівна** доцент кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- БЕРЕЗІНА Інна Вікторівна** доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка, кандидат архітектури.
- БЕРМЕС Ірина Лаврентіївна** професор кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, кандидат мистецтвознавства.
- БЄЛІКОВА Валентина Венедиктівна** доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного педагогічного університету, кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України.
- БОРЕЦЬКИЙ Василь Ярославович** аспірант історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ВАР'ЯНКО Олег Іванович** викладач кафедри духових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- ГАЛОНСЬКА Оксана Ігорівна** доцент кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.
- ГОРАК Яким Романович** доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- ГОРБАЧЕВСЬКА Ярина Павлівна** аспірант кафедри струнно-смичкових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ГРЕТЧИН Оксана Володимирівна** аспірант кафедри скрипки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ДРАГАН Андрій Мирославович** аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ДУТЧАК Віолетта Григорівна** завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, професор, кандидат мистецтвознавства.

- КРИПЧУК Микола Володимирович** старший викладач кафедри театрального мистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв, здобувач наукового ступеня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.
- КУКУРУЗА Надія Вікторівна** доцент кафедри театрального і хореографічного мистецтв Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужений працівник культури України.
- КУСЯК Ігор Олександрович** асистент кафедри театрального мистецтва Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.
- МАЙЧИК Остап Іванович** доцент кафедри академічного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України
- МАРКОВИЧ Марія Йосипівна** доцент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.
- МАРТИНОВА Наталія Іванівна** старший викладач кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- НАЗАР-ШЕВЧУК Лілія Йосифівна** вчитель-методист Львівської спеціальної музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької, викладач кафедри педагогіки Українського католицького університету, кандидат мистецтвознавства.
- ПАЛАМАР Софія Ігорівна** викладач вокалу Львівської музичної школи № 2 ім. М. Колесси, пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ПАЦАЛЮК Ірина Іванівна** доцент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну і методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.
- ПРИЩЕНКО Світлана Валеріївна** професор кафедри графічного дизайну і реклами Інституту дизайну і ландшафтного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України, кандидат технічних наук.
- СКРИПКА Христина Василівна** аспірант кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- СМОЛЯК Олег Степанович** професор кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства.

СМОЛЯК Павло Олегович	доцент кафедри театрального мистецтва Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.
СОЗАНСЬКИЙ Йосип Йосипович	пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, головний диригент Чернівецького симфонічного оркестру, заслужений діяч мистецтв України.
СТЕБЕЛЬСЬКА Олена Стефанівна	аспірант кафедри прикладної культурології Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.
ТЕСЛЮК Ірина Святославівна	асистент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.
ТИХИЙ Северин Вікторович	доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
УРСУ Наталія Олексіївна	професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка, доктор мистецтвознавства.
ФИЛИПЧУК Мирослав Степанович	доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, кандидат педагогічних наук.
ЦИГИЛИК Олег Іванович	професор кафедри оркестрового диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України.
ЧУПАШКО Іван Петрович	доцент кафедри оркестрового диригування Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України
ШВЕД Марія Іванівна	асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.
ШПІЛЬЧАК Уляна Володимирівна	аспірант кафедри дизайну Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
ШУЛИК Алла Григорівна	викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

З М І С Т

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	3
<i>Гретчин О. В.</i> Сонати для скрипки соло І. Є. Хандошкіна в контексті української культурної традиції	3
<i>Горак Я. Р.</i> Вокально-виконавська та диригентська діяльність Володимира Садовського	8
<i>Басса О. М.</i> Камерно-вокальна творчість західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття в аспекті проблеми мотивації	17
<i>Андрієвська В. В.</i> Камерно-інструментальні ансамблі Василя Витвицького 40-х років ХХ століття.....	24
<i>Назар-Шевчук Л. Й.</i> Світські моделі онтологізму в музиці Василя Барвінського	29
<i>Созанський Й. Й.</i> Національні традиції в симфонічній музиці композиторів української діаспори ХХ століття.....	37
<i>Борецький В. Я.</i> Національні джерела сучасного естетичного концепту української кларнетової музики.	45
<i>Тихий С. В.</i> Рухомо-транспонуючі ладові структури в інструментальній музиці Мирослава Скорика	50
<i>Чупашко І. П.</i> Олександр Геринович: штрихи до творчого портрета	58
<i>Горбачевська Я. П.</i> Ідеї автентизму в теоретичній думці та виконавській практиці ХХ століття (на матеріалі творів для струнних соло).....	65
<i>Бєлікова В. В.</i> Інтерпретація як основа музично-виконавської творчості	72
<i>Майчик О. І.</i> Жанрово-стильові прочитання поезії Б.-І. Антонича та Т. Шевченка у вокальних ансамблях І. Майчика.....	78
<i>Паламар С. І.</i> Співпраця з концертмейстером як домінуючий етап на шляху підготовки вокаліста до концертного виступу	83
<i>Дутчак В. Г.</i> Специфіка розвитку бандурного мистецтва в Німеччині впродовж ХХ – початку ХХІ століття.....	89
<i>Скрипка Х. В.</i> Святкування 1000-річчя хрещення Руси-України у Великобританії.....	98
<i>Филипчук М. С.</i> Особливості використання свінгу у творах джазової музики	103
<i>Стебельська О. С.</i> Концертне життя Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття.....	108
<i>Цигилик О. І.</i> Методика роботи Богдана Іваноньківа зі студентським камерним хором інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка	115
<i>Бермес І. Л.</i> Прикмети української народної пісні «Не бий мене, мужу, вночі» в хоровому опрацюванні Миколи Колесси.....	120
<i>Смоляк О. С.</i> Мобільні елементи в традиційних народних колядках і щедрівках Східного Опілля (на матеріалі пісень із сіл Мужилів, Носів, Новосілка, Завалів Підгаєцького району Тернопільської області)	125
<i>Мартінова Н. І.</i> Тенденції урбанізму в фортепіанній музиці Еріка Саті та представників «французької шістки».....	131
<i>Драган А. М.</i> Вияв європейської традиції в музичному мистецтві Швейцарії на прикладі камерно-інструментальної творчості Гайнца Голігера.....	137
<i>Вар'янюк О. І.</i> Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть	143
<i>Бабак І. В.</i> Проблема гри а prima vista у творах Фридеріка Шопена.....	148

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО	154
<i>Галонська О. І.</i> Режисер Януарій Бортник та шляхи становлення української музичної комедії	154
<i>Кусяк І. О.</i> Творча діяльність видатного українського театрального діяча А. В. Бобровського	159
<i>Крипчук М. В.</i> Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення)	163
<i>Кукуруза Н. В.</i> Інсценізації національної класики на сценах українських театрів у контексті сучасної масової культури.....	168
<i>Смоляк П. О.</i> До історії становлення та діяльності аматорського театрального гуртка в м. Борщеві Тернопільської області (кінець XIX – перша третина XX століття).....	175
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА	182
<i>Теслюк І. С.</i> Особливості трактування фольклорної тематики у вітчизняних тиражованих вибійках.....	182
<i>Шулик А. Г.</i> Художньо-педагогічна діяльність митців-графіків Кам'яниччини у XX столітті.....	187
<i>Шпільчак У. В.</i> Моделювання художнього образу міського середовища	192
<i>Урсу Н. О., Березіна І. В.</i> Православні храми Хмельниччини	197
<i>Прищепенко С. В.</i> Геометричний стиль у рекламному дизайні.....	202
<i>Антонович Є. А.</i> Дослідження синтезу дизайну і технологій у системі неперервної дизайн-освіти	205
<i>Маркович М. Й.</i> Вплив електрики на розвиток дизайнерських світильників XX століття....	213
<i>Пацалюк І. І.</i> Залучення цінностей етнокультури у навчально-виховну діяльність вчителя образотворчого мистецтва	217
<i>Швед М. І.</i> Роль акварельного малярства у розвитку творчих здібностей учнів	221



Здано до складання 5.10.2011 р. Підписано до друку 19.10.2011 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 27,2. Обліково-видавничих аркушів 23,2.
Замовлення №443. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТДПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97