

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

# Наукові записки

Тернопільського національного  
педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка

**Серія: Мистецтвознавство**

**2' 2013**

Тернопіль

ББК 85  
УДК 7.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. – № 2 – 226 с.

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

*Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка  
(протокол № 2 від 24 вересня 2013 року)*

**Головний редактор**

**Смоляк О. С.** – доктор мистецтвознавства, професор

**Заступник головного редактора**

**Маркович М. Й.** – кандидат мистецтвознавства, доцент

**Редакційна колегія:**

**Станкевич М. Є.**

доктор мистецтвознавства, професор

**Голубець О. М.**

доктор мистецтвознавства, професор

**Кондрацька Л. А.**

доктор педагогічних наук, професор

**Зуляк І. С.**

доктор історичних наук, професор

**Урсу Н. О.**

доктор мистецтвознавства, професор

**Водяний Б. О.**

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Смоляк П. О.**

кандидат історичних наук, доцент

**Літературний редактор:** **Одинцова Г. С.** – кандидат філологічних наук, доцент

**Комп'ютерна верстка** **Логош М. В.**

ББК 85  
УДК 7.072.2

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2013

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 783.8(477.83/.86)(092) «18/19»

Я. Р. ГОРАК

## ВОЛОДИМИР САДОВСЬКИЙ І УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО У ГАЛИЧИНІ КІНЦЯ ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто діяльність В. Садовського щодо організації хорів у містах Галичини та Відні, налагодження співпраці між існуючими хоровими товариствами. Вперше введено в науковий обіг архівні документи про його короточасне керівництво товариством «Львівський Боян» в 1922–1923 рр. На підставі рецензій В. Садовського систематизовано критерії оцінки ним виступів хорів «Львівського Бояна» і «Бандуриста» на львівській сцені впродовж першої чверті ХХ століття.*

**Ключові слова:** студентські мандрівки, «Русько-український союз любителів музики», «Львівський Боян», хор «Бандурист», рецензія, газета «Діло», Володимир Садовський, Кирило Студинський.

Я. Р. ГОРАК

## ВЛАДИМИР САДОВСКИЙ И УКРАИНСКОЕ ХОРОВОЕ ИСПОНИТЕЛЬСТВО В ГАЛИЧИНЕ КОНЦА ХІХ–НАЧАЛА ХХ ВЕКА

*В статье рассмотрена деятельность В. Садовского относительно организации хоров в городах Галичины и в Вене, налаживания сотрудничества между существующими хоровыми обществами. Впервые введено в научный оборот архивные документы, касающиеся кратковременного возглавления В. Садовским общества «Львовский Боян» в 1922–1923 гг. На основе рецензий В. Садовского систематизованы критерии оценки им выступлений хоров «Львовского Бояна» и «Бандуриста» на львовской сцене в течении первой четверти ХХ века.*

**Ключевые слова:** студенческие путешествия, «Русско-украинский союз любителей музыки», «Львовский Боян», хор «Бандурист», рецензия, газета «Дило», Владимир Садовский, Кирилл Студинский.

Y. R. HORAK

## VOLODYMYR SADOVSKYI AND UKRAINIAN CHOIR PERFORMANCE IN GALICIA IN THE END OF XIX-th – BEGINNING OF THE XX-th CENTURIES

*The article examines the artist's lifetime activity as the organizer of choirs in the cities of Galicia and in Vienna, as well as his work in establishing partnership between the existing choir societies. There are introduced to scientific use the archive documents concerning the brief period of time in 1922–1923 when V. Sadovskyi was the head of the society «Lviv Bojan». On the basis of*

*V. Sadovskyi's reviews there were systemized the criteria for his evaluation of the performances of «Lviv Bojan» and «Banduryst» choirs on Lviv stage during the first quarter of the XX-th century.*

**Key words:** *student trips, «The Ukrainian Union of Music Fans», «Lviv Bojan», choir «Banduryst», review, newspaper «Dilo», Volodymyr Sadovskyi, Kyrylo Studynskyi.*

В історію українського хорового виконавства у Галичині Володимир Домет-Садовський (1865–1940) увійшов трьома взаємопов'язаними напрямками своєї діяльності: як організатор хорів, їх диригент та музичний критик хорових концертних виступів. Диригентська діяльність митця уже була предметом дослідження [4]. Однак інші із зазначених напрямів окремо не висвітлювалися, а саме вони дають можливість збагнути в повному обсязі роль і внесок В. Садовського в цю сферу музичної культури Галичини. Тому актуальність пропонованого дослідження полягає у потребі комплексного висвітлення багатогранної діяльності митця для розвитку галицького українського хорового виконавства.

Мета статті – панорамний огляд діяльності В. Садовського як організатора хорів і критеріїв оцінки ним хорових виступів у музично-критичних дописах на шпальтах тогочасної преси.

У музикознавчих дослідженнях тема в пропонованому аспекті спеціально не розкривалася, але її складові певним чином висвітлювалися. У другому томі першого видання академічної шеститомної «Історії української музики» прізвище галицького митця без ініціалів вказано лише один раз [8, с. 356] у зв'язку з подорожами хору-«шістнадцятки». Про діяльність В. Садовського як рецензента хорових виступів дає дуже скупе і принагідне поняття монографія Л. Ханік про хорове товариство «Боян» [23], яка однак рясніє фактичними неточностями. Цитуючи на сторінках 51–52 рецензію В. Садовського «Концерт «Бандуриста» (рецензійні і інші міркування з приводу львівського концерта «Бандуриста»)», авторка помилково вказує координати публікації рецензії. На сторінках 46–48 дослідниця спочатку переповідає рецензію В. Садовського, а потім цитує її вкрай неточно, з незазначеними куп'юрами в цитатах, довільно змінюючи лексику та думку першоджерела. А при цитуванні рецензії В. Садовського на сторінці 53 дослідниця просто вигадує текст цитати. Про очолення В. Садовським товариства «Львівський Боян» у книзі нема навіть згадки.

Перші спроби В. Садовського як організатора хорів мали місце в час навчання його в Львівській духовній семінарії. У 1889 та 1890 рр. він брав участь у двох студентських мандрівках у складі організованих при них чоловічих хорів, названих від кількості учасників хору (12-ро, або 16-ро). У 1889 р. керівником хору-«дванадцятки» був Остап Нижанківський, а В. Садовський брав участь у мандрівці як співак хору. Друга подорож, яка тривала з 28 серпня по 18 вересня 1890 року з «артистичною шіснацяткою» (як її названо), була організована безпосередньо В. Садовським, який виконував функції диригента і співака хору. Кошти, виручені з обох мандрівок, були передані на фонд побудови будинку для українського театру у Львові. Організаторська практика, здобута В. Садовським у мандрівках, була поштовхом його діяльності як організатора хорів і хорового диригента у Городку коло Львова (1891–1892), у Заваді (1892–1899), Збаражі (1892–1894). У дослідженнях М. Бурбана [1, с. 514] та Я. Михальчишина [10, с. 59] зафіксовано, що у цих містечках свого священничого служіння В. Садовський був організатором народних хорів, однак через відсутність документального матеріалу годі щось деталізувати про це.

Після призначення у 1894 р. співпрацівником греко-католицької церкви св. Варвари у Відні, В. Садовський і тут не покинув справи організації хорів. «Таки тогож року [1894. – Я. Г.] в маю удалося ему [В. Садовському – Я. Г.] зложити з кількох волонтерів, панночок і панів академиків своїх і чужих, Кроатів і Словінців і урядників Русинів мішаний хор, – згадує про це В. Садовський. – 1895 року призначив був тогдішний парох др. Теофіл Сембратович платню другого дяка на утримане мішаного хору, але більше усталеного, та на утримане одного доброго співака, яко другого дяка. Хор той під управою о. Садовського став що раз то більше розвивати ся, прибираючи до свого складу що найлучші сили співацькі, до чого много із власного докладав пок. Теоф. Сембратович» [17, с. 127]. Церковний хор, яким керував В. Садовський впродовж усього періоду своєї служби у Відні (до 1901 року), став візитною карткою храму. В

останні роки праці у Відні йому вдалося перетворити колектив з вузько церковного хору у хорову капелу, виступи якої мали великий успіх і на концертних світських естрадах, популяризуючи твори українських композиторів у Європі.

До організації хорів має стосунок ініціатива скликання у 1899 р. з'їзду українських музикантів з метою утворення «Русько-українського союзу любителів музики», який мав централізувати у своїх руках реформи музичного життя і музичного освітництва в Галичині. В. Садовський, працюючи в той час у Відні, долучився до підготовки з'їзду в основному дописами і роботою над статутом майбутнього союзу. Метою статуту передбачалося серед іншого плекання вокальної музики шляхом заснування музичних товариств, їхньої активної концертної діяльності, влаштування співацьких і музичних з'їздів [6]. В окремо розроблених В. Садовським завданнях майбутнього союзу [з автографу ці завдання опубліковано: 5] передбачалося об'єднання усіх співацьких товариств (зокрема «Боянів»), створення нових, уніфікацію методики хорових вправ, видання підручників для керівників хорів, введення літніх курсів для хороших диригентів, стимулювання композиторів до написання хорових творів і видання кращих хорових композицій, плекання здібних музикантів, найперше співаків, матеріальна підтримка для здобуття ними належної освіти. Участь В. Садовського в цій ініціативі, розроблені ним завдання «Союзу» свідчать, що митець мислив хори не тільки як носія й популяризатора однієї з найпрезентабельніших ділянок української композиторської музичної творчості, але й як ту організаційну підставу, на якій можливо збудувати будівлю української професійної музичної освіти. На жаль, ініціативі цій не судилося втілитися, але всі ці завдання успадкував створений у Львові 1903 року «Союз співацьких і музичних товариств», на перших загальних зборах якого В. Садовський був присутній як представник від «Перемиського Бояна».

Зі своїм призначенням в 1901 році на посаду капелана у Перемишлі В. Садовський, мабуть, в силу нестачі часу і можливостей відходить від справи організації хорів. Але саме в цей перемишльський період значно активізується його музично-критична діяльність, оцінка хорових концертних виступів займає центральне місце у його рецензіях.

Після повернення із заслання до Львова впродовж 1922–1923 рр. В. Садовський очолював товариство «Львівський Боян». Його вибір на цю посаду відбувся у кризовий в історії товариства час. Суть і причину тої кризи розкриває передовсім стаття Кирила Студинського «Занепад «Львівського Бояна». Автор статті, який очолював товариство в 1917–1920 рр., повідомляє, що він разом з диригентом М. Волошином був проти ініційованої реформи «Бояна», остаточним результатом якої стало з'єднання хорів «Львівського Бояна» і «Бандуриста». К. Студинський, за його словами, «прийшов до пересвідчення, що намірена і форсована деякими молодшими музикантами реформа доведе до розбиття «Львівського Бояна». [...] Я стверджую факт, що намічена реформа довела до руїни заслужене, а в громадському житті необхідно потрібне Товариство. На велику хвилю нема у нас готового хору. Тому останній час звернути з дороги» [22, с. 4]. Внаслідок незгоди з реформою К. Студинський покинув головування в «Бояні», а М. Волошин – пост диригента. Вихід з кризового становища К. Студинський бачить в поверненні М. Волошина на посаду диригента «Бояна», залученні молодих співаків до хору «Бояна», зниженні цін на концерти (бо якість виконань не відповідає таким високим цінам).

Відповіддю на статтю К. Студинського став допис «В справі «Львів[ського] Бояна», підписаний представниками Виділу товариства. На думку авторів, «ця криза лежить не тільки в невдачі одного або другого виступу хору, а ще більше в тому, що Тов[ариство] «Львівський Боян» не може відповісти в останніх роках все зростаючим вимогам нашої громади, ставленим до одинокого під сей час співоного товариства у Львові, а при тім сповняти свій головний обов'язок т.є. вести *самостійну програмову діяльність* як також у тім, що тов[ариство] «Боян» ізза повної нестачі фондів, а при непомірно більшаючих коштах освітлення й отоплення салі проб та видатках літографування нот особливож з причини нестачі нового нотного матеріалу до співу не має свободи рухів і можности доцільного вибору, тому не в силі розвинути інтензивнішої акції для збільшення і розширення свого репертуару» [2, с. 5–6. Виділення в першому друкі. – Я. Г.]. Злучення хорів мало, на думку авторів допису, сприяти запобіганню дефіциту нових співаків у «Бояні». «Одначе на практиці не переведено консеквентно цієї злуки; заведено лиш зміну в фірмуванні спільних концертів, яких підготовка переводиться на спільних засі-

даннях, а кошт і дохід ділиться по половині на оба Тов[ариства]. В суті річі не змінилося майже нічого». Автори визнають думку К. Студинського, що з'єднання хорів не йде на користь «Боянові», але нема виходу, бо інакше «Боян» не в силах утворити чоловічий хор.

На Надзвичайних загальних Зборах «Львівського Бояну», що відбулися 4 травня і продовжилися 10 травня 1922 р., В. Садовського було обрано головою цього товариства. У листі Виділу «Львівського Бояна» до Директора поліції, підписаному новообраним головою (В. Садовським) та секретарем (З. Попелем), подано весь склад виділу: «До Світлої Дирекції Поліції у Львові. Отсим маємо честь повідомити що на загальних зборах Товариства, в днях 4 і 10 мая 1922 вибрано новий виділ в слідуючій складі:

- 1) Голова: о. Домет Садовський (вул. Корняктів ч.1)
- 2) Заст. гол.: Осип Дрималик (вул. Шашкевича ч.2)
- 3) Дірігент: Др Михайло Волошин (вул. Шашкевича ч.2)
- 4) Заст. діріг. Роман Прокопович (вул. Кукова 8)
- 5) Дірігентка Олена Попель (вул. Шептицьких 10)
- 6) Секретар: Зенон Попель (вул. Шептицьких 10)
- 7) Касієр: Стефанія Савицька (вул. Виспянського 35)
- 8) Бібліотекар: Юліян Давидович (вул. Цлова 5)
- 9) Член Виділу: Осип Кліш (вул. Підваля 9)
- 10) Член Виділу Михайло Вербицький (вул. Круля Лещинського 15)
- 11) Члени контрольної комісії: Омелян Терлецький (вул. Корняктів 1), Ярослав Витшинський (вул. Городецька 95) о. Йосиф Кишакевич (вул. Кадецька 14).

За Виділ Тов. «Львів. Боян» [7, арк. 23. – Підкреслення в автографі. – Я. Г.]

Інформацію про вибір нового виділу і нового голови подав хронікальний допис у пресі, де повідомлялося також про перше засідання новообраного виділу і першу репетицію хору, які мають відбуватися 16 травня 1922 р. [11, с. 7].

Новообраний голова подав у пресі «Поклик до співаючих і співолюбивих Львовян». В. Садовський констатує, що війна зруйнувала попередню діяльність «Бояна» як потужного двигуна в пропагуванні української музики. Тепер «Боянові» час взятися до відродження «втрачених святинь»: «Нам треба відчутти всі страти, зрозуміти прикрість такого положення та взятися за напору, за відновлення поруйнованих святощів, передусім за обнови нашого музиковання, щоб змогти наново воскресною піснею будити знемігших братів і сестер до нового, свого, питомого національного життя, а саму пісню вести до належної їй хвали в культурному здобуткові людства. [...] В першій мірі від співацької дружини залежить, скільки буде варт Боян, чи він двигнеться бодай хоч в приближенню до давного значіння. Це вже лежить цілковито в руках його членів. Річю членів і тільки самих членів є постаратися, щоби «Боян», як такий, відповів і своєму завданню і вложеним суспільністю на нього обов'язкам» [18, с. 7].

Збережений лист «Бояна» до Дирекції Поліції від 18 вересня 1923 року інформує про скликання 30 листопада 1923 р. Загальних Зборів Товариства, де, крім звіту старого складу Виділу і переобрання нового, планувався розгляд «справи музич[ного] музею» [7, арк. 21].

Однак головування В. Садовського «Львівським Бояном» тривало недовго. У листі Виділу «Бояна» до Дирекції Поліції від 23 грудня 1923 р. сказано: «Подаємо до відома, що дня 21 грудня с[его] р[оку] о год. 7 вечером відбулися Надзвичайні Загальні Збори Тов[ариства] «Львівський Боян» зі слідуючим порядком: 1) Вибір Голови Товариства і заст. виділового. На голову Товариства вибрано дотеперішнього заст. голови п. Йосифа Доманика ул. Руська ч.20. В його місце на заступника голови вибрано о. Йосифа Кишакевича замешкалого при ул. Кадецькій ч. 14. На місце заст. виділового п. Г. Філяса, який зрезігнував, вибрано п. Олексу Сандурського при пл. св. Юра ч.5. На тім збори покінчено У Львові дня 23 грудня 1923 р. Від Виділу «Тов. Львівський Боян» [7, арк. 20]. Лист підписано новим головою Й. Домаником та секретарем О. Сандурським.

Інша галузь діяльності В. Садовського, спрямована на розвиток хорового мистецтва у Галичині, – його музично-критичні дописи про концертні виступи хорів<sup>1</sup> – найбільше активізувалася у перемишльський період його життя (1901–1914) і вже менш інтенсивно продовжилася після повернення із заслання до Львова. В епіцентрі постійних спостережень критика – виступи хорів «Львівського Бояна» та «Бандуриста». Їхня концертна діяльність того часу – кульмінаційний період виконавської інтенсивності і мистецької зрілості. За твердженнями музикознавців [9, с. 381; 23, с. 38], обидва колективи після періоду становлення в 1904–1905 рр. увійшли в новий професійний етап діяльності. Перехід на засади музичної професійності проявився в поповненні хорів кадрами, які здобували музичну освіту у щойно відкритому Вищому музичному Інституті, і завдяки цьому – в можливості до розширення репертуару монументальними полотнами не лише українських, але й західноєвропейських композиторів. Виступи цих колективів – постійних учасників українських концертів, які проводилися за принципом музичних академій, – становили опору, фундамент будь-якого концерту, були певним показником осягнення музичної професійності, а тому й предметом найбільшої уваги й оцінки.

З усього розмаїття рецензій В. Садовського на хорові виступи рельєфно проглядають ті критерії, які рецензент ставить перед хоровим виконанням.

Важливою є розумна розстановка творів програми, яка не втомлювала би співацькі голоси і належно сприймалася би публікою. Так, у рецензії на концерт з нагоди січового Здвигу до столітнього ювілею Т. Шевченка В. Садовського не влаштовує послідовність виконання творів великої форми у програмі «Купального хороводу» А. Вахнянина (з опери «Купало») та першої частини «Кавказу» С. Людкевича: «Щодо великих точок Львівського Бояна, то далося би аранжерам порядку програми закинути, що Людкевича «Кавказ» поставлено як кінцеву точку програми, коли вже і співаки знеможені співанем і публіка вичерпана слуханем всяких продукцій музичних і промов, тай умова увага у всіх мусить конечно попустити. [...] Я пересвідчений, що колиб у тім вечері було переставлено «Кавказ» з «Купальним хороводом», то можна би було судити і про повну артистичну і музичну вартість «Кавказу» і публіка була би по «Купальним хороводі» легенькій собі змістом композиції, в ще милійшій настрою опускала салю» [19, с. 4]. Подібні міркування про розумний уклад програми висловлює критик у рецензії на концерт «на дохід 101» [15, с. 1].

Попри необхідне і позитивне освоєння хорами великих творів європейської музики, на думку В. Садовського, слід культивувати і твори своїх, українських композиторів, для уникнення повторів виконуваних творів. Схвалюючи, наприклад, виконання грігівського «Оляфа Тригвазона» на концерті 1911 р., В. Садовський вважає, що «і в нашій музичній новійшій репертуарі є більші і зовсім варті твори, які «Львівський Боян» вже виконував і мігби з неменшим ефектом, як «Тригвазона», повторяти. Мені кажеся, що пильнійше для нас своє культивувати а через се спонукувати своїх композиторів до творчости» [15, с. 3].

Унікальною серед рецензій В. Садовського є порівняльна характеристика ним хорового виконання різних жанрів народної і професійної музики у рецензії на концерт хору Д. Котка у Львові: «І ось те, що хвалитися хоріві в народній пісні: його свіжість, безпосередність, деклямація, гра динаміки, експресії і темпа його ффф і безпосередні ррр, уривання слів і т. п. ефекти, – всі вони, як не цінні у виконанні народніх пісень, новина життя і суму, новина живости або розпливности – ефекти ці без дискретного приноровлення їх до штучних оригінальних композицій хорів, а особливо в концертах Бортнянського, не все оправдані і часто затемнюють красу і ніжність форми на прочуд прозорої мельодикою, а багатой контрапунктичними ефектами. В творах Бортнянського, де солісти чергуються з хором і то в різних динамічних і темпових укладах треба берегти форму співання вищу, артистичну; форса солістів чи хору – в народніх

<sup>1</sup> Слід нагадати, що В. Садовському належить також низка статей з історії хорового співу та силуетки українських композиторів, що зверталися до хорової творчості («М. Лисенко jako руско-український композитор», «Йосиф Кишакевич», «Руско-українські композитори» «Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі», «Мішаний хор при храмі св. Варвари у Відні», «Hektor Berlioz про хор Придворної капелі в Петербурзі та про Бортнянського»). Не вдаємося тут до аналізу цих статей, оскільки вони більш характеризують В. Садовського як музикознавця та історика української музики.

піснях буває навіть подекуди дуже на місці, для концерту Бортнянського – це великий музикальний дефект. Тай при колядках і кантах, щоб солісти виконували свої партії свobodно й без форси, вказаним було би, щоб хор співав супровід – по тихо» [12, с. 3]. Тут В. Садовський підходить до поняття виконавського стилю, та, на жаль, не подає щодо нього ширшого і систематичнішого власного погляду.

У хороших виконаннях особливої ваги надає рецензент виразності артикуляції словесного тексту, з якого стає зрозумілий зміст композиції і переконливість чи непереконливість його інтерпретації. У концерті 1907 р., виконуючи «Пісні побіди» (інша назва – «Вічний революціонер») С. Людкевича до слів І. Франка, «хор віддав ту пісню лиш декуди зі словами, бо цілого тексту годі було дослухати ся. [...] В додатку дірігент Бандуриста, як майже всі наші великі і малі дірігенти, ігнорують до ціла мензуральний сьпів та метричний поділ композиції на такти, котрі точно означують і віддають композиції, відділюючи батутами [...] не лиш поодинокі частини музичної фрази, але й поодинокі слова ба й поодинокі склади, сьпівуючи ірмолойним способом всяку композицію і добру і лиху, витворюючи прямо щось дивовижного. Тому то годі нині розібрати, що яка композиція варта [...]» [20, № 9, с. 1]. Аналогічний недолік у виконанні цього ж твору тим же колективом зазначає В. Садовський у рецензії на концерт 10 травня 1911 р. у Львівській філармонії у концерті на дохід 101 українських студентів, які потрапили під судове слідство через боротьбу за національний університет у Львові влітку 1910 року [13]. У рецензії на Шевченківський концерт 1924 р. зауваження рецензента викликає інцидент з поліцейською забороною поетичного тексту кантати Й. Кишакевича «На сонця шлях» (до слів К. Малицької). «Чомусь в словах кантати доглянулася сусідська поліційна влада небезпеки, бо велику частину слів – сконфіскувала. Невже-ж звичайні собі слова пісні могли би захитати підвалинами тої влади? Впорядчики музичної частини концепту мусіли чим скорше пошукати «поетичного гепаратора», який на борзі – себто на коліні – заступив каригідні слова «на трон» на «в гору», – «рабиню» на «святиню», – «ломати гнет» на «спрямуймо лет» – і т. д., які до цілости тексту відносяться так як математично відноситься слово: «грушка» до «петрушки». – На мою неміродайну гадку може би ліпше було в будучім вичеркувані поліцією слова нічим не заступати а співати самі ноти без слів; сподіваюся, що оно вийде далеко ефектовніше – для влади» [21, с. 3].

Не оминає В. Садовський в оцінці хороших виконань відчуття ансамблю. Насамперед воно стосується вирівняності голосового звучання співаків в межах кожної хорової партії зокрема і балансу звучання всіх голосів разом як цілості. Тому, наприклад, виконання грігівського «Пізнання краю» випало «мимо не злого відспівання, – слабо, коли до хору стало кільканадцять співаків зі змученими та не вивчасуваними голосами...» [20, № 10, с. 1]. Зазначаючи цей недолік, рецензент часто наголошує недостатність правильної технічної постановки голосу у галицьких співаків, нерозуміння як співаками, так і диригентами суті краси співу. «Ох як радо хотів би я був поводити ся тою япанською ніжністю для продукцій хору Бандуриста та його дірігента, але тяжко! Тяжко воно тому, що ні хор ні його диригент мабуть не здають собі гаразд справи, в чім властиво лежить краса сьпіву, яке має бути віддане композиції, щоби могло називати ся артистичним, в правдивім того слова значінню» [20, № 10, с. 1]. Ці міркування критика мають підставою фундаментальне і постійне зацікавлення В. Садовського науковими працями про методики постановки голосу, вимову слів при співі, дихання підчас співу – словом, усіма нюансами вокальної «кухні» [3].

Ансамблеве відчуття може виявлятися також у пропорційності звучання хору й оркестру і в їхній тісній взаємодії. У виконанні «Пісні побіди» С. Людкевича на концерті 1911 р. «Хор «Бандуриста» так держав ся ексклюзивно від оркестри, що співаки не тільки стояли в осібнім гуртку від музики, але дірігент по скінченню співу, опустив естраду, нїм оркестра самостійно і з самопевністю дограла послїдний такт [...] Слїв, ба і голосів було чути мало; за те гелїкони і труби і великий бубон наробили на перекір композиторови такого лячного гармидеру, що ся точка не вийшла зовсім подібною до – пісні побіди...» [15, с. 2].

Зате коли ансамблевість виконання знаходиться на належному рівні, В. Садовський не шкодує похвал хорові. У рецензії 1912 р. читаємо: «Львівський Боян» у теперішнім своїм складі з своїми милозвучними а гарно зіспіваними молодими голосами міг би напевно суперничати



ти з неодним німецьким академічним мішаним хором. Розумієть ся, що нашим українським хорам так мішаним як і мужеським дуже-дуже ще далеко до тої мночисленности та до того солідного вишколення і виучування композицій, але в останнім нашім концерті мусіла подобати ся свіжість голосів, добре підготовлене а до того інтуїтивна інтелігенція співання і краса голосів. Хор виказав солідну роботу і зіспіване голосів» [14, № 113, с. 3]. Захоплення рецензента щодо відчуття ансамблю хору викликає концерт хору Д. Котка: «На велику похвалу хору треба ще сказати, що він зжився з артистичним провідом свого дуже музикального діригента так, що співаючи на память, представляє собою ідеальну оркестру людських гарних і свіжих голосів в мистецьких руках свого творця і провідника» [12, с. 3]. Подібні натхненно поетично описані похвали «зіспіваності» хорів, майстерності їх диригента зустрічаємо також у рецензіях на концерт у Львові з нагоди творчого ювілею М. Лисенка 1903 р. [16, с. 2], концерт до ювілейного шевченківського здвигу [19, с. 4], концерт хору «Бандуриста» 1922 р. [11]. Найвищого рівня ансамблевості хор (і оркестр) досягає, на думку В. Садовського, тоді, коли виконавці захоплюються твором, натхненно музикують, передаючи це захоплення слухачеві. На концерті того «Бандуриста» 1922 р., зокрема, «в композиціях «Наша життя», «Пізнання краю» і «Пеан» було чути захоплення самих співаків і текстом і музикою, тож і не диво, що це захоплення уділилося і зібраній публиці, яка нагороджувала кождий виступ хору горячими оплесками» [11, с. 5]. Подібних захоплених пасажів у рецензіях є чимало.

Отже, попри диригентську діяльність В. Садовський провадив роботу щодо організації хорів впродовж усього свого життя. Початком роботи в цьому напрямі стала організація хору «шіснацятки» і участь в ньому у студентській мандрівці, а кульмінацією – короткочасне керівництво товариством «Львівський Боян» в кризовий період його історії. Усвідомлюючи, що передовсім хорова музика характеризує і презентує українську музику в світі, а хори є носіями новітніх тенденцій в музичному житті краю і фундаментом для закладення основ музичного професіоналізму, В. Садовський не лише організовував хори, але й в період організації з'їзду українських музик клопотався питаннями об'єднання існуючих хорових товариств, активізації їх співпраці, уніфікації їх роботи. Оцінюючи як музичний критик концерти за участю хорів «Львівського Бояна» і «Бандуриста», у ґрунтовних рецензіях В. Садовський висвітлює період найвищого творчого злету цих колективів, який збігся з переходом їх на професійну музичну діяльність і утвердженням їх як провідної української музично-виконавської сили. Рецензії урельєфнюють і критерії оцінки В. Садовським хорових виступів: осмислена вибудова програми, плекання поруч з творами європейських авторів творів українських композиторів, чіткої артикуляції словесного тексту, різні аспекти ансамблевості виконання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бурбан М. Українські хори і диригенти: Монографія / М. Бурбан – Дрогобич : По-світ, 2006. – 640 с.
2. В справі «Львів. Боян» // Громадський вістник. – 1922. – № 48. – 21 квітня. – С. 5–6. – Підписано : За Виділ «Боян» : Ярослав Витошинський, заст. голови, Зенон Попель, секретар.
3. Горак Я. Виступи українських співаків у музично-критичній оцінці Володимира Садовського / Я. Горак // Вісник Львівського університету. – Серія мистецтвознавство. – Вип. 11. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. – С. 93–101.
4. Горак Я. Вокально-виконавська та диригентська діяльність Володимира Садовського / Я. Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2011. – № 2. – С. 8–16.
5. Горак Я. Із рукописних матеріалів Володимира Садовського // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2011. – № 1. – С. 130–137.
6. Горак Я. З'їзд українських музик 1899 року: до історії незреалізованої події // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету

- ім. Володимира Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2012. – № 2. – С. 9–17.
7. Державний Архів Львівської Облaсті. – Фонд 110. – Опис 1. – Справа 803.
  8. Історія української музики в шести томах. – Т.2: Друга половина XIX ст. / [Редкол. Т. Булат (відпов. ред.), О. Олійник, А. Терещенко]. – Київ : Наукова думка, 1989. – 464 с.
  9. Людкевич С. У сорокліття «Львівського Бояна» (1891–1931) / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / [Упорядкування, редакція, переклад, примітки З. Штундер]. – Т. 2. – Львів : Видавництво М. Коць, 2000 – С. 379–384.
  10. Михальчишин Я. Володимир Садовський-Домет / Я. Михальчишин // Михальчишин Я. З музикою крізь життя / [Упоряд. Л. Мелех-Яросевич]. – Львів : Каменяр, 1992. – С. 58–60.
  11. Рух в українських товариствах. З львівського «Бояна» // Громадський вістник. – 1922. – № 69. – 17 травня. – С. 7.
  12. [Садовський В.] Виступи Хору Котка у Львові // Діло. – 1926. – № 73. – 3 квітня. – С. 3. – Підписано: Домет.
  13. [Садовський В.] З концертної салі. Концерт «Бандуриста» // Громадський вістник. – 1922. – № 104. – 29 червня. – С. 5. – Підписано: Домет.
  14. [Садовський В.] Концерт «Бандуриста» (Рецензійні і інші міркування з приводу львівського концерту «Бандуриста») // Діло. – 1912. – № 113. – 22 (9) травня – С. 1–3; № 114. – 23 (10) травня – С. 1–2. – Підписано: Домет.
  15. [Садовський В.]. Концерт на дохід 101 // Діло. – 1911. – № 108. – 18 (5) травня. – С. 1–3. – Підписано: Домет.
  16. [Садовський В.] Лисенкове торжество у Львові. Справоздання нашого фахового рецензента. І день. Академія і концерт. // Діло. – 1903. – № 266. – 25 листопада (8 грудня). – С. 2. – Підписано: Домет.
  17. [Садовський В.] Мішаний хор при храмі св. Вм. Варвари у Відні // Альманах музичний: Літературна частина Першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / Зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. – Львів, 1904. – С. 124–135.
  18. [Садовський В.] Поклик до співаючих і співлюбивих Львовян // Громадський вістник. – 1922. – № 70. – 18 травня. – С. 7. – Підписано: Домет.
  19. [Садовський В.] Привітний Вечір Шевченкового Ювил[ейного] Здвигу // Діло. – 1914. – № 148. – 6 липня (23 червня). – С. 3–4. – Підписано: Домет.
  20. [Садовський В.] Рефлексії з приводу одного концерту // Діло. – 1907. – № 9. – 12 (25) січня. – С.1–2; № 10. – 13 (26) січня. – С. 1–2.
  21. [Садовський В.] Шевченківський концерт // Діло. – 1924. – № 59.– 16 березня – С. 3. – Підписано: Дмт.
  22. Студинський К. Занепад «Львівського Бояна» / К. Студинський // Громадський вістник. – 1922. – № 35. – 1 квітня. – С. 4.
  23. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян» / Л. Ханик. – Львів, 1999. – 122 с.

УДК 784.4 + 398.8

О. П. БАДАЛОВ

**ЧЕРНІГІВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ НАРОДНИЙ ХОР:  
ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ**

*У статті вперше в українському музикознавстві досліджено історію становлення Чернігівського академічного народного хору. Розглянуто особливості діяльності колективу, з'ясовано його внесок у розвиток національної хорової культури.*

**Ключові слова:** народний хор, репертуар, Чернігівська філармонія, диригент, А. Пашкевич, В. Коцур.

О. П. БАДАЛОВ

**ЧЕРНИГОВСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ НАРОДНЫЙ ХОР:  
ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ**

*В статье впервые исследована история становления Черниговского академического народного хора. Рассмотрены особенности деятельности коллектива, выяснен его вклад в развитие национальной хоровой культуры.*

**Ключевые слова:** народный хор, репертуар, Черниговская филармония, дирижер, А. Пашкевич, В. Коцур.

О. П. BADALOV

**CHERNIHIV ACADEMIC FOLK CHOIR:  
STAGES OF FORMATION AND DEVELOPMENT**

*For the first time in the Ukrainian musicology the peculiarities of work of the Chernihiv Academic Folk Choir are investigated. Its contribution to the development of national choral culture is ascertained.*

**Key words:** folk choir, repertoire, Chernihiv Philharmonic, conductor, A. Pashkevych, V. Kotsur.

Неослабна увага українських музикознавців до вивчення народного хорового виконавства має, здається, вичерпне пояснення, адже хоровий спів є не лише найдемократичнішим видом музичного мистецтва, але й найбільш пріоритетним для українського народу.

Широкого кола питань становлення народного хорового виконавства в Україні торкається зокрема, О. Скопцова, І. Околович аналізує діяльність Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина», окремі аспекти виконавської діяльності Національного українського народного хору ім. Г. Верьовки вивчає Р. Лоцман, увагу питанню діяльності керівників професійних народних хорових колективів приділяла О. Бенч. Осторонь уваги дослідників залишається хорова культура Чернігівщини, зокрема періоду кінця ХХ – початку ХХІ ст. У цей час оновленням форм діяльності, інтенсифікацією концертно-гастрольного життя, зростанням рівня виконавської майстерності позначилася діяльність Чернігівського народного хору, творчість якого ще не стала предметом дослідження науковців, що зумовлює актуальність обраної теми.

Мета статті полягає у з'ясуванні особливостей становлення і розвитку Чернігівського народного хору.

Чернігівський народний хор було створено у 1984 р. при Чернігівській обласній філармонії. Колектив очолив заслужений діяч мистецтв України Петро Процько. Перший виступ хору відбувся восени 1985 р. у Києві.

У 1986–1988 рр. Чернігівський народний хор працював під керівництвом заслуженого артиста України Анатолія Іванова – керівника танцювальної групи колективу, а з 1988 р. – під

керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Олександра Стадника. У цей період колектив здобув звання дипломанта Всеукраїнського фестивалю «Співоче поле», здійснив концертне турне містами України. До репертуару хору входили твори й обробки українських народних пісень Г. Верьовки, А. Авдієвського, А. Пашкевича, І. Сльоти, І. Бідака, П. Процька, М. Дацика, О. Стадника та ін. Плинність керівного складу хору не дозволяла виробити стратегію розвитку колективу, що позначалося на його мистецькому рівні. Для подолання художньої кризи хору на посаду його керівника у 1989 р. було запрошено народного артиста України Анатолія Пашкевича. На той час він мав досвід роботи з Черкаським і Волинським народними хорами, які демонстрували високий виконавський рівень. Сутність творчого методу А. Пашкевича полягала насамперед у створенні власного репертуару хору. Так, працюючи з Черкаським хором, митець «обходив пішки, об'їздив на мотоциклі увесь Черкаський край – записував пісні, шукав репертуар» [1, с. 4]. Окрім обробок народних пісень, А. Пашкевич писав твори для своїх колективів, виходячи з можливостей хористів.

Серед перших кроків, що здійснив новопризначений керівник Чернігівського народного хору, було оновлення творчого складу. Він запросив до Чернігова деяких артистів Черкаського хору, що утворили ядро колективу. З хористами А. Пашкевич працював наполегливо, вимагав від них найповнішої концентрації зусиль для наближення виконавської майстерності колективу до рівня Черкаського народного хору, адже вважав, що «Черкаський хор тоді був єдиним таким колективом в Україні. Це була епоха Черкаського хору. Своїм репертуаром і манерою звучання він став якимось дуже рідним і близьким усьому народові» [1, с. 4].

Першим твором, який А. Пашкевич підготував з Чернігівським хором, була його власна кантата «Чернігівські дзвони» у п'яти частинах для солістів і народного хору. Вона стала основою нової програми хору, що заклала підвалини формування творчої індивідуальності колективу й ознаменувала початок сходження до висот майстерності.

У 1990–1991 рр. Чернігівський народний хор здійснив велике концертне турне Україною, а протягом 1992–1998 рр. шість разів виїздив на гастролі до Бельгії, Нідерландів, ФРН, Австрії, Російської Федерації. У спогадах вдови композитора наводяться рядки з листа, який А. Пашкевич отримав після гастролей хору від представників української діаспори у Бельгії: «Привіт з далекої Бельгії. Першими словами дозволь, наш сину Анатолію, тобі подякувати за твоє щире Українське Серце. Хай тебе Господь благословить на добрі Українські діла та твори, щоби ти жив у кожній українській душі» [2]. Теплі відгуки надавали майстру наснаги до творчості, що знайшло свій прояв у створенні опер на основі національного мелосу «Ейдерман» і «Блудний син». Жанрово-інтонаційною основою цих творів стала народна пісня, що можна вважати продовженням наряду, окресленого у фольк-опері Є. Станковича «Цвіт папороті» (1978) і хоровій опері І. Шамо «Ятранські ігри» (1978). Так, прем'єра опери «Блудний син» у виконанні Чернігівського народного хору й солістів Чернігівської обласної філармонії відбулася у 1997 р. Оперні вистави демонструвалися у концертному виконанні у Києві й Меммінгені (ФРН) [4, с. 12].

У 2000 р., у зв'язку з від'їздом з Чернігова А. Пашкевича, на посаду керівника Чернігівського народного хору було запрошено студента V курсу Київського національного університету культури і мистецтв Сергія Вовка. 24 травня 2000 р. С. Вовк представив слухачам нову концертну програму колективу. Звучання хору оцінювала комісія на чолі з народним артистом України, професором С. Павлюченком, який високо оцінив роботу свого студента: «Чернігівський хор зазвучав по-новому» [7, с. 10].

Значний успіх у глядачів здобули програми «Різдвяний Вертеп» і «На Йвана Купала», створені Чернігівським народним хором під керівництвом С. Вовка у 2002 р.

Програма «Різдвяний Вертеп» була підготовлена народним хором разом з акторами Чернігівського молодіжного театру і стала відкриттям нових можливостей роботи з аудиторією, що полягали у застосуванні камерних форм виконавства: артисти самі йшли до глядача. Це було новою практикою для чернігівської публіки, яка схвально сприйняла новацію артистів народного хору.

6 липня 2002 р. народний хор під керівництвом С. Вовка представив публіці театралізоване дійство «На Йвана Купала» на березі річки Десна. У програмі взяли участь сорок артистів

народного хору, переважно молодь, що відповідало сутності свята Івана Купала. Зміст програми не був повною реконструкцією купальського обряду. За словами С. Вовка, «просто фізично неможливо показати обрядове дійство повністю, тому ми обрали ту його частину, яка може стати основою для шоу» [6, с. 4]. Продемонстрована програма включала купальські пісні і хороводи, обрядові дійства тощо. Презентація програми «На Івана Купала» набула розголосу, про неї багато писали у місцевій пресі.

Незважаючи на успіх, який мали проекти Чернігівського народного хору, творчі пошуки С. Вовка не знаходили підтримки в артистів колективу. Можливо, це відбувалося тому, що він прагнув надати Чернігівському народному хору не зовсім властивих йому рис, переформувати напрями його діяльності, оновити підходи до роботи тощо. На користь цього припущення свідчить думка, яку С. Вовк висловив в одному з інтерв'ю: «Я ще з дитинства не люблю хор. Ніколи не розумів, навіщо на сцену виходить п'ятдесят чоловік та стоячи співають. Це так статично, що навіть здається, що неживе» [5, с. 23]. Творчі шукання привели С. Вовка до формування ансамблю пісні і танцю «Сіверські клейноди», який утворили молоді артисти Чернігівського народного хору: хореографічна група, частина оркестру і хористів, майже всі – учасники програми «На Івана Купала». Надзвичайно успішна реалізація цього проекту прискорила адміністративні процеси щодо створення цього ансамблю, а фактично – ствердження групи артистів Чернігівського народного хору як самостійного творчого колективу на чолі з С. Вовком [3, с. 10]. Він залишив посаду керівника народного хору наприкінці 2002 р. і спрямував свої зусилля на становлення та розвиток нового колективу Чернігівського філармонійного центру.

З 2003 р. Чернігівський народний хор очолив Володимир Коцур. З того часу колектив поступово виходить в авангард хорового руху Чернігівщини і сьогодні є провідним представником професійного народного хорового виконавства регіону.

Основу творчого складу сучасного Чернігівського народного хору становить мішаний хор. Ряд хористів працює у колективі з дня його заснування: В. Волошин, В. Безік, М. Толстов, Л. Ісаєнко, Л. Скрипка, Л. Войникова, К. Коробко, В. Шульга, Н. Ісаєнко, В. Міщенко та ін. Це сприяє збереженню виконавських традицій колективу. Як і більшість народних хорів України, Чернігівський хор має у своєму складі оркестр народних інструментів. У 2009 р. у складі колективу було відновлено хореографічну групу, що розширило його функціональні можливості, спектр виконуваних творів, збагатило музичну стилістику.

Концертний репертуар народного хору складають понад вісімдесят творів. Серед них: обробки українських народних пісень М. Леонтовича, Г. Верьовки, О. Стадника, А. Пашкевича, А. Кушніренка, В. Коцура, М. Борща; твори на вірші Т. Шевченка: К. Стеценка, О. Стадника, А. Пашкевича, М. Дацика, В. Коцура; авторські твори М. Лисенка, П. Процька, А. Пашкевича, І. Сльоти, М. Дацика, М. Збарацького, М. Борща, В. Коцура; духовна музика: розспіви Києво-Печерської лаври, хорові твори Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка та ін.

Важливе місце в репертуарі колективу займають вокально-хореографічні композиції, що органічно поєднують хоровий спів, народну хореографію й театралізовану гру. Вони характеризуються яскравістю тематичної та жанрово-стильової палітри, опорою на обрядовий фольклор. Серед репертуарних композицій колективу: «Тетяна» (музика А. Пашкевича, постановка Н. Цюрєнко), «На городі бузина», «Чернігівські частівки» (музика В. Коцура, постановка М. Дядечко), «А я тебе бачив», «Гоп чу-чу», «Толока» (музика В. Коцура, постановка Н. Цюрєнко) та ін.

Зростання виконавської майстерності Чернігівського народного хору після приходу на посаду його художнього керівника В. Коцура засвідчують численні перемоги колективу у всеукраїнських і міжнародних фестивалях: «Лесині джерела» у Новоград-Волинському (2004), «Дніпровські голоси» у Дубровно (Білорусь, 2008), «Rudenines» у Вісагінасі (Литва, 2010), Третьому всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії ім. П. Вірського (2010) та ін. Не обходиться без участі Чернігівського народного хору жоден з помітних культурно-мистецьких заходів, які відбуваються у регіоні: Міжнародний молодіжний фестиваль «Дружба» у Сеньківці, Всеукраїнське літературно-мистецьке свято «Седнівська осінь», Козацьке свято у Батурині, Всеукраїнське мистецьке свято «Качанівські музи», Всеукраїнський фестиваль коб-

зарського мистецтва «Вересаєве свято», обласний фольклорний фестиваль-конкурс ім. В. Полевика.

У 2010 р. народний хор було відзначено Чернігівською обласною премією ім. М. Коцюбинського. У 2011 р. колективу було надано статус «академічного», а художньому керівнику і головному диригенту хору В. Коцуру було присвоєне почесне звання «Заслуженого діяча мистецтв України».

Підсумовуючи, зазначимо, що творча діяльність Чернігівського академічного народного хору характеризується вагомим внеском у розвиток професійного народного хорового виконавства України. Не викликає сумнівів, що найбільший вплив на мистецькі досягнення колективу справила диригентська і композиторська робота А. Пашкевича. Своєю діяльністю він окреслив стратегічні шляхи його розвитку, сформував індивідуальні риси колективу, створивши для хору велику кількість обробок регіональних народних пісень, а також унікальний музичний матеріал з авторських творів. Виконання цих творів розширило творчі можливості Чернігівського народного хору, адже складнощі, які висувала музика А. Пашкевича перед хористами, інколи перевищували виконавські сили колективу. Тим самим диригент-композитор спонукав колектив до вдосконалення майстерності.

Значення творчої діяльності В. Коцура на посаді керівника хору полягає у відродженні колективу як провідного представника традиційного народного хорового виконавства, виходу на нові обрії розвитку. Завдяки наполегливості керівника у 2009 р. у складі хору було відновлено хореографічну групу, посилено склад оркестру народних інструментів, що зумовило розширення виконавських можливостей. Серед новацій, що впровадив у роботу колективу В. Коцур, – введення до репертуару творів сакрального спрямування і проведення концертів духовної музики у Чернігівському Борисоглібському соборі. Ці мистецькі акції відбуваються під гаслом «Слава України у славі Божій» і проводяться за підтримки козачого об'єднаного руху «Відродження» та сприяння Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній». В. Коцур продовжив розпочатий А. Пашкевичем процес формування власного репертуару народного хору шляхом введення до репертуару творів місцевих авторів.

Значні організаційні здібності В. Коцура зумовили появу колективу на помітних акціях, що мають місце у регіоні (виступи на урочистих подіях, зустрічах офіційних делегацій, концерти у міських й обласних мистецьких і громадських заходах тощо). Відновлений керівником творчий потенціал Чернігівського народного хору дозволив колективу брати участь у всеукраїнських і міжнародних конкурсах і фестивалях, де хор гідно презентував традиційне народне хорове мистецтво Чернігівщини. Таким чином, на сучасному етапі творчість Чернігівського академічного народного хору під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України В. Коцура характеризується опорою на національний фольклор і регіональну пісенну традицію Чернігівщини, органічним синтезом хорового співу, народно-хореографічного і музично-інструментального мистецтв, різноманітністю жанрово-стилістичної палітри репертуару, формуванням індивідуального виконавського стилю.

Подальше вивчення творчості Чернігівського академічного народного хору може тривати у напрямі з'ясування впливу колективу на діяльність регіональних хорів, вивчення репертуару хору у контексті композиторських пошуків А. Пашкевича, дослідження особливостей творчо-організаційної роботи В. Коцура тощо.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Безуглий В. Анатолій Пашкевич: «Вважаю себе хліборобом, який вирощує хліб духовний» / В. Безуглий // Україна молода. – 2005. – 24 лютого.
2. Костановська-Пашкевич Т. Він так любив... [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://cult.gov.ua/blog/2008-02-11-112>
3. Кузнецова В. «Все починалось с любви», – признался Сергей Вовк / В. Кузнецова // Союзпечать. – 2003. – 26 марта.
4. Кузнецова В. Искусство сближает народы / В. Кузнецова // Новый век. – 1998. – 1 июля.

5. Пушкіна А. «Сіверські клейноди» – це круто! / А. Пушкіна // Чернігівські відомості. – 2008. – 19 листопада.
6. Руденко М. Подлинное чудо купальской ночи / М. Руденко // Пульс недели. – 2002. – 11 июля.
7. Сидорова В. Новий керівник – нове звучання! / В. Сидорова // Гарт. – 2000. – 9 червня.

УДК 008:7.071.2

Л. А. ЛЕМЕХ

### ПОНЯТТЯ АРХЕТИПУ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

*У статті розглянуто феномен архетипу як базовий, фундаментальний елемент культури. Проаналізовано погляди провідних учених-культурологів, зокрема К. Г. Юнга, М. Еліаде, С. Кримського, на природу та сутність архетипу.*

**Ключові слова:** архетип, універсалія, інваріант, образ- символ.

Л. А. ЛЕМЕХ

### ПОНЯТИЕ АРХЕТИПА В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

*В статье рассмотрен феномен архетипа как базовый, фундаментальный элемент культуры. Проанализированы взгляды ведущих учёных-культурологов, а именно К. Г. Юнга, М. Элиаде, С. Крымского, на природу и сущность архетипа.*

**Ключевые слова:** архетип, универсалия, инвариант, образ- символ.

L. A. LEMEKH

### THE CONCEPT OF ARCHETYPE IN THE CULTUROLOGICAL DISCOURSE

*In the article is examined the phenomenon of archetype as base and fundamental element of culture. The looks of leading scientists and culturologists are analysed on nature and essence of archetype (in particular K. G. Jung, M. Eliade, S. Krymsky).*

**Key words:** archetype, universal things, invariant, image and symbol.

*Метод архетипів є єдино науковим засобом дослідження національних культур.*

*С. Кримський*

У сучасному світі людина особливо гостро відчуває свою залежність від часу та його викликів. Отож, доволі часто виправдовує свої вчинки словами на кшталт: «час такий – от і я такий». І чомусь не завжди усвідомлюємо, що властиво ми самі є творцями нашого часу – адже самі визначаємо пріоритети та цінності, які відшукуємо і якими наповнюємо сенс нашого повсякденного і творчого життя. Тим часом, осмислення засадничих національних первнів, які фундаментуються в архетипах культури, повинно, на нашу думку, бути усвідомленим прагненням сучасної людини, а надто митця як безпосереднього носія гуманістичних ідеалів, зокрема пріоритетів національної культури. Як зауважував Герман Гессе, хоч з першого погляду речі, що не існують, передавати словами легше й не так відповідально, як речі суші, особливо для людей легковажних, а проте для шанобливого й сумлінного історика виходить навпаки: є певні речі, існування яких не можна ні довести, ні навіть припустити, але які саме тому шаноб-

ливі й сумлінні люди трактують як речі суші, на крок наближаючись до свого буття, до можливості свого народження [1, с. 28].

Показово, що архетипи, як наголошує С. Кримський, виконують функції праформ чи «дороговказів буття» у творчості А. Данте, Й. Гете, Т. Манна, Т. Шевченка та інших великих творців непроминутих духовних цінностей. Так, розглядаючи міфологічне бачення світу як втілення архетипічної структури людського буття, Т. Манн підкреслював, що архетип виступає «як первісний зв'язок», вихідна форма буття, позачасова схема, прадавня формула, в яку вкладається життя, що усвідомлює себе, намагаючись знову набути колись запрограмованих рис [6, с. 696].

Найвизначнішим прихильником теорії архетипів, як відомо, був швейцарський психолог і філософ, засновник «аналітичної психології» Карл Густав Юнг. У своїх численних працях, зокрема у дослідженні «Архетип і символ» [14], К. Юнг розглядає архетипи як сукупність певних рис, образів, сюжетів, які завжди супроводжують людину і відповідно до яких свідомість упорядковує свій зміст. Учений вбачав в архетипах установки колективного несвідомого, що не зумовлені ні індивідуальними, ні етнічними, ні расовими особливостями.

У 2002 році український філософ Вадим Менжулін шокує вітчизняний науковий світ своєю критичною монографією [10], присвяченою «динамічній психології» та особі К. Г. Юнга. Автор дослідження, посиляючись на праці швейцарського психіатра Анрі Елленбергера [12], а також історика Гарвардського університету Річарда Нолла [11], ставить гострі питання щодо правильності деяких принципів положень теорії К. Юнга. Вадим Менжулін стверджує, що «можливі дві абсолютно точні дефініції архетипу – позитивна та негативна. Позитивна: архетип – це у буквальному розумінні «Бог знає що» (оскільки тільки Бог може знати, що міститься там, куди не може потрапити людська свідомість); негативна: архетип – це ніщо, тобто аніщо з того, що знає чи може знати людина» [8, с.111]. Отож, проблема «архетипів» досьогодні залишається «відкритою», що й актуалізує тему нашого дослідження.

Мета статті полягає в уточненні культурологічних вимірів архетипу та обґрунтуванні точки зору, згідно з якою поняття архетипу може слугувати методологічною основою досліджень менталітету та національної свідомості музиканта-виконавця.

Як відомо, творцем теорії архетипів був К. Г. Юнг (1875–1961). Посилаючись на вислів Августина Блаженного, Юнг об'єднав образи (продукти несвідомого) й назвав їх архетипами (лат. архе – давній, типос – відбиток), тобто, першообразами. Згідно з Юнгом, архетипи – від «Дитини», «Персони», «Маски», «Тіні», «Аніми», «Самотності», «Великої Матері», від індивідуального до колективного несвідомого – залишаються безпосередніми «даностями» у людській психіці і вони мають право на існування лише в лоні «природності» людського організму. Тому не випадково Юнг більше звертається до аналізу несвідомих архетипів, ніж до свідомого «Я», припиняючи цим значення свідомої діяльності людини. За ознакою певної спільності, вважав Юнг, зокрема міфологічної основи, архетипи властиві не окремому розуму, а цілому людству як певній спільності. Наш розум, як і тіло, має свою історію, стверджує К. Юнг, відповідно в сучасному вимірі ми фізично й розумово є носіями цієї історії. Оскільки в своїй анатомічній будові наші тіла є схожими, так і в своїй основі схожим є наш розум [15].

Проаналізувавши юнгову теорію архетипів, можемо виявити її домінантні положення, а саме: а) архетипи – це системи установок, які одночасно є і образами, і емоціями, вони успадковуються разом зі структурою мозку і навіть виступають психічним аспектом; б) архетипи – це хтонічна частина душі, тобто та її частина, якою душа пов'язана із природою чи, бодай, де зв'язок душі із землею і світом найбільш помітний, отож, вплив землі та земних законів на душу у першообразах виявляється найяскравіше; в) уся міфологія – це своєрідна проекція колективного несвідомого, усі грандіозні ідеї та уявлення людини можна звести до архетипів, особливо це стосується релігійних уявлень, а також наукових, філософських та моральних понять, які можна тлумачити як варіанти давніх уявлень, які набули свого сучасного вигляду внаслідок актів свідомості, адже функція останньої полягає не лише у тому, щоб сприймати й пізнавати, але й також у тому, щоб творчо переводити назовні світ внутрішнього [13, 14, 15].

Найбільш вразливим до критики, на наш погляд, у теорії Юнга стала думка про колективне несвідоме як вмістилище архетипу, що викликало у її дослідників найбільше запитань і



навіть звинувачень у фальсифікації [9, 10, 11, 12]. Проте сам Юнг у Тавістокських лекціях [13] вказує на відсутність безпосереднього контакту із безсвідомим, а лише з його виявом, що, будучи специфічно забарвленим, привертає особливе зацікавлення до пошуків його коріння. Як бачимо, йдеться про архетипи як свого роду «духовні матриці», що генерують фундаментальні семіотичні образи культури відповідно до змістових запитів певних етапів її розвитку. Оскільки такі запити є історичними, самі образи можуть змінюватися при збереженні структурно-символічної будови прообразів, що їх асоціюють.

Проте у цьому ракурсі музикантів-виконавців не так цікавить психічне вмістилище цих сутностей, як їх реальний вияв у композиторських текстах і, очевидно, у виконавських інтерпретаціях. Дискредитувати й ставити під сумнів існування таких універсалій у нас немає підстав, оскільки кожен день нашої практики ставить перед нами певні герменевтичні проблеми, що потребують варіантів розв'язку саме в «ключі» архетипу як образу музики та його символу в нотному тексті.

Оригінальні підходи до вивчення архетипу знаходимо у працях румунського феноменолога та культуролога Мірчі Еліаде (1907–1986), який розглядав архетипи у культурософському, мистецькому й релігієзнавчому ракурсах. Варто наголосити, що теоретичні узагальнення вченого мають важливе значення для музикантів-виконавців. Так, наприклад, Еліаде стверджує, що «...космогонія (творення світу) є архетипом будь-якого творення, космічний час, який вона породжує, є взірцевою моделлю всіх інших часів ...» [4, с. 42]. У цьому контексті варто замислитись над універсальним змістом, якого надавав М. Еліаде поняттю міфології. Беручи до уваги ту велику кількість прикладів наслідування архаїчними людьми певного діяння конкретного міфу, можемо утотожнювати міф і архетип через їхню нерозривну єдність: «саме міф розкриває спосіб, у якому почала існувати реальність» [4, с. 41].

Наслідування цього способу є наслідуванням архетипу. Сам архетип постає тут як загальна, універсальна ідея, метафорами якої є діяльність людини чи прояви природи, спрямовані на актуалізацію цієї ідеї. Наприклад, спорудження храму, створення музичного твору, формування наукових концепцій, гіпотез тощо – усі ці метафори мають спільний корінь, що є архетипом, міфом, зразком певного діяння. «Дім – це не річ, не «машина для проживання», дім – це Всесвіт, який будує собі людина, наслідуючи взірцевий акт творення богів, космогонію. Будь-яке будівництво і будь-яке відкриття нової оселі означає так чи інакше новий початок, нове життя. І будь-який початок повторює первісний початок, коли Всесвіт народився вперше. Навіть у сучасних суспільствах з високим ступенем десакралізації святкування й веселощі, що супроводжують новосілля, є відгомонам гучних торжеств, якими колись зустрічали *incipit vita nova* (початок нового життя – авт.)» [4, с. 31–32].

Цікавим є опис М. Еліаде специфіки відчуття архетипного, священного часу: «Він (священний час – авт.) за самою своєю природою є онтологічним, «парменідським»; він завжди тотожний сам собі, не змінюється і не закінчується... Це сприйняття часу достатнє, щоб відрізнити віруючу людину від невіруючої: віруюча людина відмовляється жити лише в тому, що в сучасній термінології називається «історичним теперішнім»; вона намагається віднайти священний час, що в певному відношенні можна прирівняти до Вічності» [4, с. 37]. Таким чином, Еліаде вдається описати час, що є «нескінченим супроводом» архетипного діяння і однією з основних та реально-досвідних ознак архетипу.

Надзвичайно глибокі думки щодо розкриття поняття архетипу знаходимо у видатного українського філософа Сергія Кримського (1930–2010). Нагальна потреба усвідомлення значення універсалії, на думку мислителя, пов'язана з актуальними проблемами людини III тисячоліття, яка, будучи на певному рівні розуміння глобальних світових поцесів, запитує вже не про сенс буття, а про саме буття як можливості майбутнього взагалі. Саме пріоритети культурних надбань та цінностей, що їх ставить перед собою людина, дозволять, на думку С. Кримського, відсіяти «пшеницю від половини» й тим самим зосередити своє життя навколо вічного, непроминого, а значить надійного й по-справжньому вартісного.

«...Життя культури, – стверджує С. Кримський, – не є адекватним заміні старого на нове, минулого на прийдешнє. Воно не підпадає взагалі під «стрілу часу», бо акумулює потенціал

усіх часів. Тому, за думкою О. Мандельштама, творець культури на запитання «Котра година?» має право відповісти «Вічність» [5, с. 82].

Визначаючи сутність архетипу, С. Кримський наголошує, що «у глибинах психіки завжди відбувається перевірка власних переконань загальним досвідом, закодованим у нашій підсвідомості. Це і є найглибший рівень духовності. На ньому, за думкою Г. Померанца, дух скидає владу літери і перед ним відкривається Єдине» [7, с. 63]. Пошук цього Єдиного в реальності одягненого в слово, зазначає вчений, повинно стати як пошуком кожної людини, так і нації загалом. Адже з одного боку слід прагнути до «осягнення інваріантних параметрів людяності, моральності, величі, краси та добра», а також дбати про національне відродження, що «потребує ціннісного засвоєння всього того, що зберігається в часі, пробудження сталих цінностей, інваріантного змісту досвіду нації» [7, с. 83].

С. Кримський доводить важливість виділення етнокультурних архетипів, які є константами національної духовності, що виражають та закріплюють визначальні властивості етносу як культурної цілості. В етнокультурних архетипах в образній формі втілюється історія народу, виявляються особливості його світобачення та світорозуміння, національний характер. Вони сягають своїм корінням архаїчних часів, проте, повертаючись до них, культура кожного разу включає їх в інший історичний контекст, пов'язуючи досвід минулого з «проектом бажаного майбутнього» [5, с. 117–118]. Властиво цим і забезпечується збереження цілості та самобутності національної культури.

Розглядаючи архетипи тих чи інших національних культур, зазначає С. Кримський, ми маємо на увазі не якісь «духовні гени», а певні пресупозиції, тобто схильності, тенденції, які в різні епохи реалізуються образами, що можуть відрізнятися засобами вираження, відтак структурно утворюють певні прототипи чи можуть бути реконструйовані як прототипи. Характерно, що такі реконструкції не можна вважати зануренням у минуле. Завдяки перетворенню минулого у символи останніми окреслюються смисли майбутнього, а архетипи висвітлюються як «культура попереду нас». Ось чому реконструкції архетипів можуть набувати актуального значення і допомагати оцінювати ті чи інші культурні процеси як національні феномени [5, с. 305–306].

Таким чином, проаналізувавши погляди трьох провідних дослідників теорії архетипу, зокрема К. Г. Юнга, М. Еліаде, С. Кримського, виділимо найважливіші смислові позиції: архетипи – це, по-перше, важливі базисні елементи культури, що формуються в процесі систематизації, обробки, збереження та образної репрезентації культурного досвіду; по-друге, як певні інваріантні структури культури вони у тому чи іншому варіантно-образному втіленні проходять через весь масив історії культури; по-третє, архетипи визначають таке методологічне бачення, коли завдяки перетворенню минулого на символ окреслюються шляхи майбутнього. Виходячи з цього, можемо зробити висновок: дослідження національних архетипів є важливою умовою вивчення особливостей національної культури та національного менталітету.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гессе Г. Гра в бісер / Герман Гессе [пер. з нім. Є. Попович]. – К. : Дніпро, 1978. – 483 с.
2. Еліаде М. Міфи, сновидіння і містерії / М. Еліаде // М. Еліаде. Мефісофель та Андрогін / [Пер. з франц. Г. Кьорян]. – К. : Основи, 2001. – С. 119–301.
3. Еліаде М. Мефісофель і андрогін / М. Еліаде // М. Еліаде. Мефісофель та Андрогін / [Пер. з франц. Г. Кьорян]. – К. : Основи, 2001. – С. 305–467.
4. Еліаде М. Священне і мирське / М. Еліаде // М. Еліаде. Мефісофель та Андрогін / [Пер. з франц. Г. Кьорян]. – К. : «Основи», 2001. – 116 с.
5. Кримський С. Б. Архетипи української культури / Сергій Кримський // Під сигнатурою Софії. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 301–318.
6. Кримський С. Архетипи // Енциклопедія сучасної України. – К., 2001. – Т. 1. – С. 695–697.

7. Кримський С. Ранкові роздуми: Збірник статей / Сергій Кримський. – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – 120 с.
8. Менжулін В. Нові пригоди архетипів: спадщина Карла Юнга в інтерпретаціях дисертантів-філософів / В. Менжулін // Актуальні проблеми духовності. Збірка наукових праць. – Кривий Ріг, 2005. – Випуск 6. – С. 111–128.
9. Менжулин В. И. Расколдованный Юнг / В. И. Менжулин. – Киевские Ведомости (на диване). – № 36 (83), 11.10 – 17.10.2002. – С. 16–17.
10. Менжулин В. Расколдовывая Юнга: От апологетики к критике / В. Менжулин. – К. : Сфера, 2002. – 207 с.
11. Нолл Р. Арийский Христос: тайная жизнь Карла Юнга / Р. Нолл [пер. с англ. В. И. Менжулина]. – М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 1998. – 432 с.
12. Элленбергер А. Ф. Открытие бессознательного. История и эволюция динамической психиатрии. Часть I. / А. Ф. Элленбергер; [Общ. ред и пер. В. Зеленского]. – СПб., 2001. – 462 с.
13. Юнг К. Г. Аналитическая психология: теория и практика. Тавистокские лекции / К. Г. Юнг. – СПб, 2007. – 288 с.
14. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг.– М. : Ренесанс, 1991. – 402 с.
15. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. – Киев : Государственная библиотека Украины для детей и юношества, 1996. – 226 с.

УДК 78.01:787.6

Т. Й. ЯНИЦЬКИЙ

**АВТОРСЬКИЙ ТИП ПЕРЕКЛАДЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ВАРІАЦІЙ  
НА ТЕМУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ  
«ЙШЛИ КОРОВИ ІЗ ДІБРОВИ» С. БАШТАНА**

*У статті розкрито сутність авторського перекладення власних творів як продовження творчого процесу на прикладі порівняльного аналізу двох версій варіацій на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» С. Баштана.*

**Ключові слова:** перекладення, транскрипція, адаптація, порівняльний аналіз, версія, варіації.

Т. И. ЯНИЦКИЙ

**АВТОРСКИЙ ТИП ПЕРЕЛОЖЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ВАРИАЦИЙ  
НА ТЕМУ УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ  
«ЙШЛИ КОРОВИ ІЗ ДІБРОВИ» С. БАШТАНА**

*В статье раскрыта сущность авторского переложения собственных произведений как продолжение творческого процесса на примере сравнительного анализа двух версий вариаций на тему украинской народной песни «Йшли корови із діброви» С. Баштана.*

**Ключевые слова:** переложение, транскрипция, адаптация, сравнительный анализ, вариации, версия.

**AUTHOR'S TYPE OF TRANSLATION ON THE EXAMPLE OF VARIATIONS  
ON A THEME OF UKRAINIAN FOLK SONG  
«COWS WERE DUE TO FOREST» BY S. BASHTAN**

*The article reveals the essence of the author's translation of his own works, as an extension of the creative process as an example of the comparative analysis of the two versions of variations on the theme of Ukrainian folk song «Cows were due to forest» by S. Bashtan.*

**Key words:** translation, transcription, adaptation, comparative analysis, variation, version.

На відміну від інструментів, конструкція яких уже давно сформувалася (фортепіано, арфа, скрипка, гітара, балалайка, кларнет та ін.), процес удосконалення бандури триває: покращується якість звучання, розширюються її виражальні, акустичні, технічні можливості і разом з тим бандура зберігає свої характерні тільки для неї традиційні темброві властивості, які з розвитком виконавства збагачуються різними прийомами, штрихами і т.ін.

Подальша модернізація бандури, підняття професійного рівня спонукають до розширення репертуару за рахунок перекладень, транскрипцій з інших інструментів, а також жанру авторського перекладення.

Мета статті – розгляд теоретичних засад художнього перекладення творів для бандури та пошук творчих шляхів їх практичного втілення.

Матеріалом для існуючих досліджень послужили праці М. Давидова [2], Г. Когана [7], А. Жаркова [5], Д. Пшеничного [8].

Аналітичною базою дослідження є музичні твори (перекладення, аранжування, транскрипції для бандури) українських авторів, педагогів та виконавців, а також композиторів-класиків: С. Баштана (Варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви», «Пливе човен»; «Астурія» І. Альбеніса; «Старий замок» М. Мусоргського); А. Коломійця («Листок з альбому» С. Людкевича), А. Омельченка («Баркарола» М. Лисенка, «Варіації на тему В. А. Моцарта» М. Глінки); П. Чухрая («Гавот» В. Косенка); Л. Федорової (Й. С. Бах. Органна Прелюдія і фуга a-moll; «Прелюдія та фуга», М. Сейбера; «Елегія» М. Лисенка).

Крім інструментальних творів, проведено аналіз інструментально-вокальних музичних творів різних стилів та жанрів, зокрема аранжування С. Баштана української ліричної народної пісні «Куди їдеш, орле», А. Бобиря української чумацької народної пісні «Ой у полі криниченька», Й. Яницького української жартівливої пісні «Ой знати, знати», повстанської пісні «Ой чути, чути – ревуть гармати», стрілецької пісні «Повіяв вітер степовий» та обробки Т. Яницького лемківської народної пісні «Серед села росте грушка» (слова І. Франка, музика А. Кос-Анатольського), романсу «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», дуєту «Оксани і Андрія» з опери «Запорожець за Дунаєм», А. Авдієвського – В. Лобка, обробки народної пісні «Ой чий то кінь стоїть», З. Фібіха «Поєма», поетичний текст І. Немировича, транскрипції для Національної капели бандуристів України А. Маціяки, Л. В. Бетховена 14 соната, I частина («Місячна»).

**Авторський тип перекладення** – це один з видів художнього перекладення, коли композитор створює нову версію твору на базі раніше ним написаного, що передбачає суттєву трансформацію не лише музичного матеріалу, але й художньої концепції. Такий тип перекладення став традиційним у музичній творчості.

У новому варіанті використання власного матеріалу може набрати вигляду редакції, обробки, транскрипції, вільної обробки – створення на основі одного твору іншого, нового.

У новій версії раніше створеної композиції, головним рушієм творчого процесу є процес художнього доопрацювання, прагнення до досконалішого втілення ідеї. Тобто продовженням творчості над своїм твором. Оскільки в новій версії домінує верховенство процесів доведення і доопрацювання, то в повному сенсі перекладенням цей процес не може бути, хоча тут є присутні висхідна і нова художні системи.

Фактор часу – дистанція пройденого композитором творчого шляху – відбивається в переінтонуванні власного закінченого твору, варіантності, втілення задуму. Художній досвід,

якого досягнув композитор, збагачує завершений ним твір. Тут проявляється глибина переробки, оновлення, присутній рівень взаємовпливу першої і пізнішої редакцій.

Кардинальна зміна оригіналу для авторського перекладення менш характерна. Нова версія створюється зі збереженням тембрового ряду первинної версії. Зберігається характерна, спільна для перекладення жанрова система: фортепіано – фортепіано, бандура – бандура; перекладення і обробки для іншого складу («Пливе човен» С. Баштана, перекладення для трьох бандур). У цьому випадку домінує художнє доведення, уточнення і шліфування [11, с. 24–31].

Ладові і гармонічні засоби часто застосовуються при авторському типі перекладення, зокрема гармонічне нюансування при повторях.

Розподіл музичної вертикалі на пласти: мелодія, гармонічний комплекс, басовий голос, виділення кожного фактурного компонента артикуляцією і штрихами – шлях досягнення тембрової багатобарвності в межах бандури. Застосовуються різні фактурні викладення теми, що динамізують її, зокрема використання таких прийомів: гра акордами, тремоло, подвоєння в октаву. Все це спостерігається в авторських перекладеннях, редакціях, зокрема для бандури. Художній образ теми трактується як вишуканий, естетично досконалий.

Колористичне зіставлення на віддалі різною інструментовкою одних і тих же мелодичних зворотів збагачує нову версію твору. Диференціація частин, динаміка форми, новий розділ, новий тембр, фактурна динамізація рефрену, тембровий рух, шліфування, уточнення, конкретизація загального задуму і нотного тексту є характерними для авторського перекладення.

Порівняльний аналіз обох творів – першої та другої версій – новий твір, дозволяє проникнути у творчу лабораторію композитора, простежити еволюцію його творчості, його розуміння семантики теми та глибшого розуміння обох варіантів.

Прикладом неодноразового звернення до раніше написаних творів є увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта» П. І. Чайковського, у якій автор здійснив три редакції.

Як приклад авторського типу перекладення – редакції для бандури візьмемо твір С. Баштана «Варіації на тему української народної пісні **«Йшли корови із діброви»**», написані в 1957 р. – перший варіант, другий варіант – «Концертні варіації на тему української народної пісні **«Йшли корови із діброви»** (1988 р.).

Оскільки згаданий твір належить до жанру варіацій, доцільно буде висвітлити суть цього жанру.

У музичній енциклопедії дається таке визначення варіацій: «Варіації (від лат. – *variatio* – зміна, різноманітність) – музична форма, в котрій тема (інколи дві теми і більше) викладаються повторно із змінами у фактурі, ладі, тональності, гармонії, співвідношенні контрапунктуючих голосів, тембрі й інструментовці тощо» [6, с. 667].

Слідуючи одна за одною, варіації утворюють варіаційний цикл, об'єднаний однією темою.

Витоки варіацій сягають тих зразків народнопісенної та інструментальної музики, коли при куплетних повтореннях мелодія видозмінювалася.

Особливого сприяння утворенню жанру варіацій надала хорова пісня в багатоголосних обробках мелодій знаменного розспіву – характерних для київського партесного співу.

Тут знаходимо тотожність і подібність основної мелодії, яка постійно змінювалася в інших голосах хорової фактури варіюванням гармонізації, що наклало відбиток на твори партесного стилю, наприклад, Хоровий концерт другої половини XVIII ст. (М. Березовський).

Імпровізаційність варіювання в народній інструментальній музиці не зашкодила утворенню варіаційних циклів. У варіаціях на пісенну тему розкриваються художні можливості теми і її виражальних елементів, що приводить до створення різностороннього, але єдиного за характером музичного образу.

Як принцип або метод тематичного розвитку поняття варіаційності досить широке і включає всіляке видозмінене повторення, яке певною мірою відрізняється від першого викладення теми.

Варіаційність розкриває виражальні можливості теми, веде до створення реалістичного образу. У варіаційному циклі часто остання варіація написана у швидкому темпі.

Перша редакція варіацій С.Баштана «Йшли корови із діброви» написана в тональності e-moll.

Друга версія цього твору написана в тональності g-moll з модуляціями в G-dur, c-moll. Дистанція часу в цих творах проявилася у збільшенні варіаційного циклу – у першій редакції кількість варіацій складала дві, не враховуючи самої теми, а в другій – десять. У цих варіаціях допущені певні розширення, доповнення, зв'язки.

У другій редакції автор зберігає перші дві варіації з першої редакції, тобто їх загальний характер та принципи варіювання. Але саме в музичній тканині є деякі детальні ознаки, які зумовлені удосконаленням інструмента та техніки гри на ньому.

У першій редакції темпові позначення вказані українською, а в другій – італійською мовами.

Перша редакція – e-moll починається зі вступу арпеджіато; його функція – ствердити тональність та ввести в образ теми. Гармонічна основа – повний гармонічний зворот [3, с. 45].

Вступ у другій редакції, на відміну від першої, починається викладенням в октаву тематичного ядра мелодії зі зміненим ритмом, що додає більшої експресії [10, с. 40].

У першій редакції (повільно, співуче) тема проходить у партії правої руки, плюс мелодія із секстовим подвоєнням, потім акордами, плюс партія баса.

Структура теми квадратна – період вісім тактів поділяється на два музичних речення, тонально замкнених.

Друге речення починається з тризвуку III ступеня, гармонічна функція медіанти. Між темою та першою варіацією два такти зв'язки – автентична, тобто домінантова функція [3, с. 46, такт 9].

Перша варіація – тріолі. Це приховане двоголосся, оскільки тема проводиться в партії правої руки разом з тріолями, тема виділена штилями догори, а тріолі, які додають рух, – штилями вниз, партія баса рухлива, досить активна [3, с. 46. з 15 такту].

Перша варіація в другій редакції a tempo – тотожна першому варіанту другої редакції [10, с. 41, такт 9].

Друге речення розширене [3, с. 47, такт 19].

Друга варіація першої редакції (швиденько) – тема проводиться лівою рукою в басовому голосі, а в партії правої руки – фігурація шістнадцятими. Друге речення повертається до викладення тріолями [3, с. 48, такт 5]. Тут же, наприкінці варіацій, кульмінація усього твору.

Друга варіація другої редакції Allegro. Перші чотири такти тотожні першим чотирьом тактам першої редакції. У п'ятому такті – зміна тріолей на шістнадцяті.

Заключний розділ після другої варіації в першій редакції – повторення теми (кодове) проводиться у високому регістрі в партії обох рук [9, с. 48, такт 9].

Ліва рука виконує партію теми харківським способом у високому регістрі. В той же час партія правої руки дублює тему, викладену терціями, фактура – прозора [3, с. 48, такт 13].

Потім з'являється остинато, де знову застосовується прийом харківського способу гри на приструнках лівою рукою, є секвентний розвиток інтонації із теми [3, с. 48, такт 17].

Третя варіація у другій редакції Andante. Починається відразу з остинатного прийому харківського способу гри на приструнках. У попередній варіації був рухливий бас, але тема була у правій руці. У цій варіації мелодія прикрашена подвоєнням у терції та стрибковими (допоміжними) нотами [10, с. 43].

Четверта варіація Allegretto *dramatico* – це партія активного басу до теми та пасажі – сама тема тут відсутня. Це фактурні варіації з гармонічною основою [10, с. 44].

П'ята варіація Moderato. Тут елементи теми проводяться через такт у 1,3,5,7 тактах, а в 2,4,6,8 замість теми – довге арпеджіо (приклад № 6, друга редакція) [10, с. 44].

Шоста варіація Allegretto. Зміна ладу дає нову окрасу, замість мінору – мажор, характер змінюється, стає скерцозним, тема проводиться акордами, вісімками з паузами. Є розширення, поглиблюється момент скерцозності та прихованості, з'являється Es-dur, перегук між верхніми та нижніми регістрами. G-dur стає домінантою до c-moll, де й починається наступна варіація [10, с. 45]. Сьома варіація другої редакції Allegro. Теми також немає, залишається гармонія та партія рухливого баса. Є порушення ритму, гармонічних змін та квадратності. Раптом з'являється

процес гальмування за рахунок укрупнення тривалості нот спочатку в партії лівої руки, а потім у партії обох рук [10, с. 46–47].

Восьма варіація другої редакції Allegretto gioviale – повернення в основну тональність, відбувається мелодична розробка. Ще більш вільне відношення до теми – спостерігаємо її відсутність, є гармонічні відхилення, з'являються нові модуляційні, тональні елементи, досить самостійні [3, с. 47].

Дев'ята варіація другої редакції Poco più mosso. Партія баса не рухлива. Рух відбувається у партії правої руки шістнадцятими. Ця варіація також фактурна, знову спостерігається відсутність теми, є інші елементи [10, с. 47]. Десята варіація другої редакції Allegro spirito. Остання варіація кодово-розвинута, кульмінаційного характеру. Розвивається за допомогою хроматичної секвенції з динамічним і темповим зростанням. Це зовсім новий підсумковий матеріал, який за своїм характером приводить до ефектного закінчення твору [10, с. 48–49].

Отже, це вільні варіації, водночас твір завдяки тональному розвитку набрав цілісності форми та концертності. Дистанція часу в новій редакції другої версії варіацій, які автор назвав Концертними варіаціями, свідчить про творчий досвід, що позначився у продовженні процесу художнього доопрацювання і доведення, конкретизації задуму, у прагненні до досконалішого втілення ідеї.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Баштан С. Школа гри на бандурі / С. Баштан, А. Омельченко. – К. : Музична Україна, 1984. – 112 с.
2. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 1977. – 120 с.
3. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури П'єси для бандури / [Упорядник С. Баштан]. – К. : УРСР, 1960. – 63 с.
4. Дутчак В. Аранжування для бандури / В. Дутчак. – Івано-Франківськ : Плай, 2001. – 89 с.
5. Жарков А. Художественный перевод в музыке: Проблемы и решения : дисс. ... канд. искусствоведения / А. Жарков. – К, 1994. – 184 с.
6. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш] – М. : Советская энциклопедия. – Т. 1. – 1973. – 1070 с.
7. Коган Г. Школа фортепианной транскрипции / Г. Коган. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 1. – 72 с.
8. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів / Д. Пшеничний. – К. : Музична Україна, 1980. – 117 с.
9. Пшеничний Д. Інструментовка для оркестру народних інструментів / Д. Пшеничний. – К. : Музична Україна, 1985. – 69 с.
10. Репертуар бандуриста. – К. : Музична Україна. – Вип. 12. – 1990. – 60 с.
11. Репертуар бандуриста. – К. : Музична Україна. – Вип. 7. – 1990. – 31 с.
12. Таранов Г. Курс чтения партитур / Г. Таранов. – М.–Л. : Искусство, 1939. – 294 с.

УДК 78.462 М – 48

Л. В. МАКСИМЕНКО

## ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ОЛЕКСАНДРА МЕЛЬНИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

*У статті висвітлено різносторонні сфери творчої діяльності відомого на Прикарпатті музиканта-педагога, науковця, громадського діяча Олександра Мельника, який вважає-*

*ється ключовою постаттю в процесі формування професійного академічного саксофонного виконавства України.*

*Ключові слова: саксофонне мистецтво, педагогічні принципи, європейські виконавські традиції, методично-педагогічні досягнення, професійна майстерність.*

Л. В. МАКСИМЕНКО

### **ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ АЛЕКСАНДРА МЕЛЬНИКА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ САКСОФОННОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ**

*В статье отражены разносторонние сферы творческой деятельности известного на Прикарпатье музыканта-педагога, ученого, общественного деятеля Александра Мельника, который считается ключевой личностью в процессе формирования профессионального академического саксофонного исполнительства Украины.*

*Ключевые слова: саксофонное искусство, педагогические принципы, европейские исполнительские традиции, методико-педагогические достижения, профессиональное мастерство.*

L. V. MAKSYMENKO

### **CREATIVE PORTRAIT OF ALEXANDER MELNYK IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF SAXOPHONE ART IN UKRAINE**

*In article versatile spheres of creative activity of the known musician-teacher are reflected in Prykarpattya, scientific, the public figure – Alexander Melnyk that is considered the key person in the course of formation professional academic saxophone performance in Ukraine.*

*Key words: saxophone art, pedagogical principles, the European performing traditions, method-pedagogical achievements, professional skill.*

Початок ХХІ століття відкриває нову сторінку в процесі становлення та розвитку саксофонного мистецтва України. Стрімко зростає професійний рівень виконавської майстерності саксофоністів, що підтверджується значними здобутками на міжнародних конкурсах та фестивалях, національний саксофонний репертуар збагачується новими цікавими композиціями, налагоджуються творчі взаємини з відомими європейськими виконавцями та педагогами, що проводять в Україні майстер-класи та концерти, а найголовніше – українське саксофонне мистецтво, сформувавшись під впливом виконавських шкіл Європи та Росії, починає набувати власних національних рис.

Сучасний стан українського саксофонного мистецтва як явища в цілому є досягненням певних ключових особистостей, фундаторів мистецького генезису сьогодення. Наукові дослідження цієї тематики зводяться до кількох статей: О. Мельника [5], О. Жукової [1] та І. Сікорської [7], що присвячені відомому українському виконавцю та педагогу, доценту КНМАУ ім. П. Чайковського Ю. Василевичу. Актуальність статті зумовлена потребою висвітлення ще однієї значущої постаті в культурному просторі Західної України – Олександра Юліановича Мельника.

Мета представленої наукової розвідки полягає в окресленні педагогічної, виконавської, наукової та громадської діяльності талановитого музиканта, людини-митця – О. Мельника, що підняв рівень професійного саксофонного мистецтва Прикарпаття, а також в увиразненні шляхів його впливу на становлення національного саксофонного мистецтва.

Прикарпатський регіон України здавна славиться багатством народних традицій і є невичерпним джерелом для творчості у національному мистецькому поступі. Культурним центром Прикарпаття є місто Івано-Франківськ (Станіславів). За 350 років свого існування місто належало і польській шляхті (родині Потоцьких), і Австрійській імперії, і радянській владі,



проте культурні традиції були і залишаються яскравим феноменом скарбниці народного надбання України.

Мистецьке життя міста почало стрімко розвиватись у XIX ст. з відкриттям польського театру під керівництвом Мілоша Штенгала та польського театру імені С. Монюшка. Тут традиційно проводились шевченківські вечори та вперше у Галичині було поставлено драму Т. Шевченка «Назар Стодоля» і музичну картину «Вечорниці» композитора П. Ніщинського. Творча атмосфера міста приваблювала відомих українських композиторів, тут жили і працювали Петро Ніщинський, Іван Біликовський, Денис Січинський. У місті було організовано хорове товариство «Боян», а також з ініціативи Д. Січинського засновано першу в Галичині українську музичну школу та Спілку співочих і музичних товариств Галичини. На формування музичного мистецтва Прикарпаття мала вплив і європейська інструментальна школа. В місті виступали польські та німецькі музиканти, у римо-католицькому костьолі працював органістом професор із Дрездена Тепфер, завдяки йому розвивалось органне виконавське мистецтво.

На початку XX століття у місті було 2 польські і одна українська музичні школи, польський театр ім. Монюшка і український ім. Тобілевича, два аматорських єврейських театри. Станіславів з концертними поїздками відвідали: композитор Микола Лисенко, українська республіканська капела під керівництвом О. Кошиця, оперна співачка Соломія Крушельницька. В 1921 р. музичну школу реорганізовано у філію Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. В 1940 р. на базі філії Львівського музичного інституту ім. М. Лисенка було організовано музичне училище. В цьому ж році відкрито обласну філармонію.

«Івано-Франківськ, будучи в осередді культурологічного простору Європи, наче сполучний місток, єднає в собі західноєвропейські віяння й автентичне українське коріння, що тягнеться до культурних надбань і духовно-творчих шукань Центральної та Східної України» [4, с.148]. Багата музична історія краю, поєднання аспектів європейських виконавських шкіл та національних музично-мистецьких парадигм – все це знаходить якісний професійний прояв у всіх сферах музичного мистецтва краю.

Саксофонне мистецтво в Івано-Франківському регіоні почало формуватись в останні два десятиліття XX ст., та незважаючи на порівняно недовгий період існування відзначається високим професійним рівнем музикантів, оскільки розвивається в умовах фахової середньо-спеціальної та вищої освіти на базі Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського<sup>1</sup> та Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка. Розвиток академічного саксофонного виконавства Івано-Франківська пов'язаний з діяльністю кількох поколінь викладачів музичного училища: Олеськіва Я. Ф., Слюсарчука В. І., Мельника О. Ю., Піщори І. Г., Гундера П. М., Пуколяка В. О., Іванчука А. Б. У місті функціонує естрадний оркестр, муніципальний квартет саксофоністів «Джаз-класік» та мистецьке об'єднання «Елегія» – концертно-виконавська одиниця, що налічує близько сотні кваліфікованих музикантів, у тому числі й ансамбль саксофоністів. Таким чином, в освіті та культурі міста утворились прекрасні умови для розвитку саксофонного мистецтва.

Центральною постаттю у становленні та генезі саксофонного мистецтва краю є Мельник Олександр Юліанович (1957 р.н.) – доцент кафедри академічного інструментального виконавства Прикарпатського національного університету, заслужений працівник культури України. Народився в м. Івано-Франківську. Тут здобув початкову музичну освіту, навчаючись у музичній школі №1 (1967–1972) у педагога Митковського Олександра Михайловича (клас кларнета). Продовжив музичну освіту в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського (1972–1976) по класу кларнета у старшого викладача Олеськіва Ярослава Федоровича. Згодом вступив до Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (тепер Національна музична академія) (1978–1982) – в клас професора Носова Володимира Миколайови-

---

<sup>1</sup> Свою діяльність училище розпочало 17 січня 1940 р. на базі міських навчальних закладів – філіалу Львівського музичного інституту ім. М. Лисенка та Станіславської консерваторії ім. С. Монюшка. У 1965 р. з нагоди 100-річчя від дня народження видатного українського композитора, диригента, культурного та громадського діяча Дениса Січинського постановою Уряду УРСР училищу присвоєно ім'я славного композитора.

ча<sup>1</sup> і вважається одним із кращих випускників разом із Василевичем Ю. В., Корчинським Ю. В., Максимівим Ст., Максимівим Р., Кушликом А. Т., Хомичем Б. Я.

Львів – одне із найперших міст України, де розпочалось становлення професійного саксофонного мистецтва<sup>2</sup>. Саме під час навчання у Львівській консерваторії О. Мельник захопився мистецтвом академічного саксофонного виконавства, що згодом стало пріоритетним у його професійній діяльності. Музично-естетичний світогляд О. Мельника сформувався під впливом європейських традицій, що притаманні львівській інструментальній школі, та на основі педагогічних засад В. Носова, що впроваджував принципи європейської, а точніше італійської, виконавської школи. В результаті О. Мельник у своїй виконавській та педагогічній практиці велику увагу приділяє пластиці саксофонного звука, пошуку індивідуального тембру, естетиці виконання прийому вібрато, увазі до артикуляційних прийомів та точності штриха, тонкощам фразування, віртуозності технічного виконання, глибині інтерпретації художнього задуму.

З 1976–2004 рр. Олександр Юліанович обіймав посади викладача класу кларнета та саксофона, заступника директора, директора Івано-Франківського музичного училища, з 2004 року – доцент кафедри академічного інструментального виконавства Прикарпатського національного університету.

О. Мельник постійний член журі регіонального конкурсу виконавців на духових і ударних інструментах «Концертино» (м. Калуш), обласного конкурсу «Юний віртуоз» (м. Івано-Франківськ), міжнародного конкурсу виконавців на духових інструментах ім. В. Старченка (м. Рівне). Проводив майстер-класи в Угорщині. Його музично-громадська діяльність пов'язана з відкриттям талановитої молоді та творчої підтримки юних музикантів (Мороз О., Бережна Л., Сальвицька Л., Сальвицька І., Хохряков В.).

Активна творча позиція та співпраця з відомими європейськими музикантами (зокрема з Гедвігом Свімбергом – Бельгія; Лілією Русановою – Німеччина; Маргаритою Шапошніковою – Росія) утвердили Олександра Юліановича на позиціях європейської виконавської школи, що яскраво втілились в методиці викладання та практиці педагога. Це зумовлює високий якісний коефіцієнт успішності його випускників, що продовжують навчання в музичних академіях України, Угорщини, Австрії. Серед кращих випускників-саксофоністів:

– Пасічняк Мирослав – соліст Івано-Франківської обласної філармонії, випускник Київської національної музичної академії ім. П. Чайковського, лауреат Міжнародного конкурсу молодих виконавців на духових інструментах «Срібний дзвін» 2001 р, лауреат численних фестивалів у складі ансамблю саксофоністів, виступає з концертами в країнах західної Європи;

– Бережна (Максименко) Лілія – аспірантка Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, лауреат ряду конкурсів: 1) Міжнародного конкурсу «Срібний дзвін»

<sup>1</sup> Володимир Миколайович Носов (1932–2005) – професор, музикант-педагог, виконавець-кларнетист та саксофоніст, диригент, композитор, методист-дослідник. Початкову музичну підготовку отримав в Італії, а вищу – у Львівській консерваторії (клас ст. викладача Карла Геннела). Після закінчення залишився викладати спеціальний клас кларнета та додатковий – саксофона. В. Носов – автор творів для кларнета, саксофона та інших духових інструментів, що вийшли друком у видавництвах «Музика» (Москва), «Музична Україна» (Київ). Випускниками класу професора В. Носова стали 126 фахівців-кларнетистів і саксофоністів, 20 з яких є лауреатами конкурсів та фестивалів. В. Носов зробив вагомий внесок в історію саксофонного мистецтва Львівщини, адже саме він разом із завідуючим кафедрою В. Б. Цайтцом в 1994 р. офіційно відкрили спеціальний клас академічного саксофона у Львівській консерваторії.

<sup>2</sup> Перші згадки про концерти саксофонної музики у Львові датуються 1937 роком. При збудованому Палаці культури «Рокс» діяв кінотеатр та різні музичні колективи, серед яких значився перший в Україні септет саксофоністів, в якому були представлені всі різновиди сімейства саксофонів, крім сопраніно (сопрано, 2 альти, тенор, баритон, бас, субконтрабас). Учасниками септету були польські та німецькі саксофоністи. Концертна програма колективу включала сольні програми, дуети, тріо, складалась з творів І. Альбеніса, Дж. Гершвіна та ін. Європейські тенденції торкнулись багатьох аспектів музичного життя Львова, і зокрема традицій саксофонного мистецтва. Існування ансамблю саксофоністів виявилось знаковою подією, що вплинула як на публічне уявлення естетики звучання саксофона, так і на виконавські пріоритети послідовників цього колективу.

(м. Ужгород, 2002, II премія), 2) Всеукраїнського конкурсу «Нові імена» (м. Київ, 2002, I премія), 3) Всеукраїнського конкурсу ім. В. Старченка (м. Рівне, 2005, I премія), 4) Міжнародного конкурсу «Срібний дзвін» (м. Ужгород, 2006, III премія), 5) Міжнародного конкурсу ім. Д. Біди (м. Львів, 2009, II премія). Брала участь у фестивалях в Польщі, Угорщині, Німеччині. Виступала в складі міжнародного оркестру саксофоністів в Лодзі (Польща). Проходила майстер-класи у Павла Гуснара (Польща), Анджея Жемковські (Польща), Жан-П'єра Барагліоля (Франція), Рендала Смітта (США), Дейла Андервуда (США), Давіда Пітуха (США), Крістіана Вірта (Франція), Жерома Лорана (Франція), Данієля Готьє (Німеччина), Маріо Марці (Італія), Михайла Мимрика (Україна).

– Павлюк Віталій – випускник Київського національного університету культури і мистецтв, відомий в Україні джазовий саксофоніст;

– Павлюк Руслан – випускник Прикарпатського національного університету, лауреат Міжнародного конкурсу ім. Д. Біди (м. Львів, 2009). Проходив майстер-класи у Крістіана Вірта (Франція), Жан-Деніс Міша (Франція), Данієля Готьє (Німеччина);

– Курілець Ярослав – студент Львівської національної музичної академії, лауреат обласних та всеукраїнських конкурсів, гастролює в Німеччині у складі біг-бенду;

– Чорна Христина – дипломант міжнародного конкурсу молодих виконавців на духових інструментах «Срібний Дзвін» (м. Ужгород) у складі саксофонного тріо.

Як виконавець-кларнетист Олександр Мельник протягом тривалого часу працює на посаді концертмейстера духової групи симфонічного оркестру музичного об'єднання «Елегія», знаного у багатьох країнах Європи.

Великий творчий потенціал митця яскраво розкрився у створеному ним муніципальному квартеті саксофоністів «Джаз-класік». Ансамбль широко відомий на заході України і є частим гостем різноманітних фестивалів у Польщі та Угорщині. Сьогодні у творчому доробку музикантів два аудіодиски класичної та популярної музики, численні записи на радіо та обласному телебаченні «Галичина». За період існування (більше 10-и років) «Джаз-класік» став лауреатом ряду конкурсів: 1) Міжнародного конкурсу виконавців на духових інструментах «Сурми-2000», номінація – камерний ансамбль, м. Рівне, у складі: Мирослав Пасічняк, Іван Гринишин, Олександр Купчак, Мар'ян Череватий; 2) Міжнародного конкурсу молодих виконавців на духових інструментах «Срібний Дзвін», м. Ужгород (2001 р.), у складі: Лілія Бережна, Іван Гринишин, Олександр Купчак, Мар'ян Череватий; 3) 1-го Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка (м. Рівне, 2005 р.), (гран-прі), у складі: Ярослав Курілець, Андрій Палійчук, Андрій Шпак, Руслан Круль.

Важливим кроком в націоналізації саксофонного мистецтва є співпраця педагога з українськими композиторами: Тараненком І. І. – Київ, Маником В. Ю. – Івано-Франківськ, Волинським М. М. – Львів, Теличком В. – Ужгород. Так, зокрема, співпраця з композитором Віталієм Маником сприяє появі цікавого репертуару для різного складу ансамблів саксофонів. В полі зору композитора – інтерес до різножанрової тематики, але пріоритетним все-таки можна назвати звернення до карпатського фольклору (використання народних ладів, характерної ритмічної організації, особливості мелодичної побудови тощо), що органічно поєднується зі стилістикою сучасного композиторського письма. Яскравий приклад цьому – «Гуцульська фантазія» для саксофонного тріо та фортепіано. Композиція складається з 2-х частин, де імпровізаційні награвання поступово виростають у запальну коломийку, що звучить почергово в мінорній та мажорній тональностях. Окрім традиційних ладів, композитор використовує гуцульський лад та еолійський. Багатство ритмічної структури підсилюється використанням рок-н-рольної основи. До синтезу фольклору та сучасних композиторських технік В. Манику вдається тонко ввести елементи поліфонічного розвитку, що насичує фактурну палітру твору. Ще один приклад неофольклорної тематики – цикл із трьох контрастних п'єс «Карпатські образки» для квартету саксофонів. Тут вдало поєднані такі композиційні засоби, як наскрізне остинато, що асоціюється з магічними ритуальними заклинаннями мольфарів, часта зміна розміру, поліритмічні комбінації, використання ладів народної музики та паралельних дисонуючих гармонічних вертикалей. До іншої групи творчого самовираження митця належить жанр сюїти. Створена композитором «Американська сюїта» для тріо альт-саксофонів та фортепіано «ілюструє інтерес до

втончених поліфонічних інкрустацій, політональних сполучень, елементів серійної техніки і своєрідного монотематичного об'єднання циклічної композиції. Чотиричастинний цикл сюїти (Прелюдія, блюз, спірічуелз, регтайм) – одухотворена алюзія до творчих експериментів американського композитора Чарльза Айвза, котрий, спираючись на традиційні жанри побутової музики, дав їм нове життя у сонористичній та акустично-просторовій «оправі» [6, с. 9–5]. З точки зору виконавського аспекту композиція цікава своїми нетрадиційними засобами музичної виразності, зокрема пониженням окремих звуків на чверть тону, використанням висхідних і низхідних глісандо<sup>1</sup> та шумового прийому – слепу<sup>2</sup>. Окрім наведених вище творчих експериментів і звернення до серйозних жанрів, В. Маник творить саксофонний репертуар для дітей – п'єси для тріо саксофонів з фортепіано «Вірні друзі» та «Весела прогулянка».

Творча дружба О. Мельника з київським композитором Іваном Тараненком розпочалась після проведення спільних майстер-класів в Угорщині у 2002 році. Результатом уваги композитора до академічної саксофонної музики стало написання двох п'єс для саксофона соло: «Птах зі зламаним крилом», «В пошуках шляху». Обидві композиції створені в 2003 році для міжнародного конкурсу саксофоністів «Сельмер». Композиційний задум І. Тараненка полягає у розкритті нових темброво-колеристичних можливостей саксофона, що досягається використанням нетрадиційних виконавських технік та різноманітних шумових ефектів. Звукова палітра композицій насичена прийомами глісандо, фрулято<sup>3</sup>, слепу, використанням регістру альтісимо<sup>4</sup>.

Олександр Мельник – багатогранна особистість, що однаково талановито проявляє себе в якості педагога, музиканта, керівника колективу, а також в науково-методичній діяльності. Так, зокрема, він автор наукових статей [4; 5], у 2001 році видав збірник творів для саксофона, є автором програм: 1) «Музичний інструмент саксофон» (програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу, Київ, 2005 р.); 2) «Камерний ансамбль (саксофон)» (навчальна програма та методичні рекомендації для спеціальності «Музичне мистецтво», м. Івано-Франківськ, 2010 р.), навчального посібника. Окрім того, нещодавно опублікував «Хрестоматію ансамблевої гри (дуети, тріо, квартети)» для студентів вищих навчальних закладів. До цього посібника увійшли композиції від класичного до джазового репертуару зарубіжних та українських композиторів. О. Мельник є автором багатьох перекладів для ансамблю саксофонів.

Музична культура Прикарпаття, що асимілює європейський культурно-історичний процес і автентичні національні музичні традиції, стала плідним підґрунтям для формування професійного саксофонного мистецтва. Значення музично-педагогічної, наукової, суспільно-культурної діяльності одного з провідних митців сучасності – Олександра Мельника – є насправді неоціненне, адже він – одна із тих ключових постатей України, що впливає на різні

<sup>1</sup> Глісандо (glissando) – спосіб послідовного заповнення інтервалу проміжними звуками. Виконується за допомогою апікатурних або губних маніпуляцій. Глісандо бувають висхідними або низхідними, хроматичними або гармонічними, губними або апікатурними.

<sup>2</sup> Слєп (slap) – це шумовий засіб виразності, що виконується ударом язика об альвеоли і кінчик трості, одночасно накриваючи клапани як при звичайній грі. Під час виконання слєпу у виконавця з'являється відчуття вакууму між язиком і тростиною. Слєп на дерев'яно-духових інструментах з'явився в середині ХХ століття. Першими композиторами, що почали використовувати цей прийом були французи Клод Дебюссі та Едгар Варез. На саксофоні слєп використовується ще з початку ХХ століття і бере свої витoki з царини джазової музики. На саксофоні розрізняють два види цього прийому: 1) відкритий (язиковий), має визначену висоту і різні динамічні градації; 2) закритий (губний), без визначеної висоти, в діапазоні піано, мецо-піано.

<sup>3</sup> Фрулято (frullato) – виконавський прийом, що дає можливість створити ефект «хриплого звучання». Його можна виконувати двома способами: 1) за рахунок штрихів фрикативної атаки – фррр, тррр, кррр, ці мовні склади за допомогою язика відтворюються на інструменті; 2) за участю горла, де разом з голосом формується хрипле звучання і вже без допомоги язика передається до інструмента.

<sup>4</sup> Регістр альтісимо – це високий регістр саксофонного діапазону, починаючи від соль третьої октави. Провідні саксофоністи світу, такі, як Ж.-М. Лондейкс, М. Шапошнікова, К. Делангле, Даніель Готьє, Крістіан Вірт та ін., розробили власні системи для високого регістру, якими користуються саксофоністи у всьому світі.

сфери у розвитку українського саксофонного мистецтва, а методично-педагогічні досягнення успішно втілюються у виконавстві його студентів та послідовників на міжнародних сценах. Секрет успіху цієї непересічної особистості полягає в наступному: «Основним пріоритетом в творчій і педагогічній роботі вважаю професіоналізм та постійне вдосконалення творчого і педагогічного процесу» [2].

### ЛІТЕРАТУРА

1. Жукова О. Чудова четвірка / О. Жукова // Музика. – 2007. – № 1. – С. 30.
2. Інтерв'ю з Мельником О. Ю. 19. 04. 2013.
3. Історія Станіславова [Електронний ресурс] / Станіславів. – Режим доступу: <http://nazarpanchyshyn.wordpress.com/2009/08/12/історія-Станіславова>
4. Мельник О. Мистецька муза Івано-Франківська (до 350-ліття міста) / О. Мельник // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – 2012. – № 2. – С. 148–154.
5. Мельник О. Педагогічний доробок Юрія Василевича в контексті українського саксофонового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть [Електронний ресурс] / О. Мельник. – Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mz/2012\\_22/45.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2012_22/45.pdf)
6. Мельник О. Хрестоматія ансамблевої гри / О. Мельник // Навчальний посібник. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2011. – 163 с.
7. Сікорська І. Василевич Юрій Володимирович / І. Сікорська // Українська музична енциклопедія / [гол. редкол. Г. Скрипник]. – К. : НАНУ Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2006. – Т. 1. – С. 307.

УДК 008:785.6.(477)

І. М. ЯН

### МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА СЛОБОЖАНЩИНИ В СТРУКТУРІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

*У статті досліджено особливості становлення музично-театральної культури Слобожанщини. Розглянуто регіональні тенденції, що впливали на процес розвитку видів і форм музично-театральної діяльності в структурі соціокультурних процесів останньої третини XIX – початку XX століття.*

**Ключові слова:** музично-театральна культура Слобожанщини, соціокультурні процеси, тенденції, концертне життя.

І. М. ЯН

### МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СЛОБОЖАНЩИНЫ В СТРУКТУРЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

*В статье исследованы особенности становления музыкально-театральной культуры Слобожанщины. Рассмотрены региональные тенденции, которые влияли на процесс развития видов и форм музыкально-театральной деятельности в структуре социокультурных процессов последней трети XIX – начала XX века.*

**Ключевые слова:** музыкально-театральная культура Слобожанщины, социокультурные процессы, тенденции, концертная жизнь.

**MUSICAL AND THEATRICAL CULTURE OF SLOBOZHANSKCHYNA IN THE  
STRUCTURE OF SOCIOCULTURAL PROCESSES THE LAST THIRD  
OF THE XIX – BEGINNING OF XX CENTURY**

*The article explores the peculiarities of formation of musical and theatrical culture of Slobozhanshchyna. Reviewed regional tendencies impact on the process of development of types and forms of musical-theatrical activity in the structure of sociocultural process of the last third of the XIX – beginning of XX century.*

**Key words:** *musical and theatrical culture of Slobozhanshchyna, sociocultural process, tendencies, concert life.*

У сучасних умовах становлення і розвитку національної культури актуальним для музикознавства є дослідження музичної культури регіонів України. Утім інтенсивно вивчається народна і професійна художня культура Західної України (І. Бермес, Ю. Волощук, А. Карпак, Н. Костюк, Л. Мороз, М. Новосад, О. Попович, Т. Росул, М. Черепанин, П. Шиманський). Досліджуються регіональні культурні традиції півдня України (С. Кириєнко, Н. Крижановська), особливості музичного життя Вінниччини, Катеринославщини, Полтавщини, Чернігівщини (В. Мітлицька Т. Бурдейна-Публіка, Т. Локощенко, А. Литвиненко, Л. Дорохіна). Проте історико-культурний контекст становлення та розвитку музично-театральної культури Слобожанщини в проекції тогочасних мистецьких тенденцій ще потребує історичного та культурологічного аналізу. Цим і зумовлений вибір теми пропонованої статті.

Мета статті – виявлення особливостей становлення та розвитку музично-театральної культури Слобожанщини останньої третини XIX – початку XX століття в структурі тогочасних соціокультурних процесів.

Процес становлення та розвитку музично-театральної культури Слобожанщини у зазначений період відбувався в енергетично потужній атмосфері, яка була зумовлена поширенням та розгортанням національно-визвольного руху. Істотну роль у ньому відіграли діячі культури і мистецтва, представники української інтелігенції регіону (В. Комаренко, П. Кравцов, Н. Куплеваський, О. Літінський, І. Слатін, М. Тихонов, Г. Хоткевич та ін.), які в контексті розгортання національно-культурного руху в основу своєї діяльності ставили пропаганду демократичних ідей, просвітництва, поширення освіти серед народних верств суспільства [5, с. 253].

З розгортанням національно-визвольного руху на Слобожанщині тісно пов'язане формування творчих тенденцій музично-театральної культури. Одна з них зумовлена демократизацією музично-театрального життя і виявилася у залученні населення краю до аматорського музичного та театрального мистецтва. Інша полягала у професіоналізації музично-театрального життя, інституційному становленні сфери фахової освіти в регіоні.

Тенденція до демократизації музично-театрального мистецтва виявилася у створенні за ініціативою провідних музичних та театрально-художніх діячів Слобожанщини мережі музичних, театральних товариств, гуртків, хорових капел, оркестрів, ансамблів, які проводили значну просвітницьку роботу серед населення регіону, пропагуючи кращі зразки європейської, української та російської культур.

Наприкінці XIX століття в Харкові розпочали свою діяльність «Харківське товариство аматорів оркестрової та камерної музики», очолюване М. Тихоновим, та «Харківське товариство аматорів хорового співу» під керівництвом Н. Куплеваського. У цьому контексті слід відзначити діяльність «Харківського музичного гуртка», організованого у 1896 році лікарем і громадським діячем П. Кравцовим. При цьому об'єднанні функціонував симфонічний оркестр, робітничий хор, оркестри мандоліністів та балалаечників, оперна трупа [11, с. 32].

Організаційні заходи цих об'єднань стимулювали розвиток концертного музикування. Поширеними у місті стали «загальнодоступні концерти», «народні концерти», на яких харків'яни мали можливість ознайомитись з кращими зразками народної та індивідуальної творчості у виконанні місцевих і концертуючих музикантів-професіоналів та аматорів. З музично-

просвітницькою метою проводилися монографічні вечори, присвячені творчості М. Лисенка, М. Бородіна, А. Рубінштейна, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Шуберта. Про популяризацію національної музичної спадщини серед широких верств громади свідчать постановки оперної трупи «Харківського музичного гуртка» вистав для дорослої та дитячої аудиторії: «Музиканти», «Вітівка kota Васька» М. Брянського, «Семеро козенят» Е. Гумпердинка, «Зима і весна» М. Лисенка, «Серед квітів», «Ріпка» В. Сокальського, «Іменини Рози» Л. Лісовського та ін. [10, с. 26].

Протягом останньої третини ХІХ – початку ХХ століття залученню населення Слобожанщини до аматорської музичної творчості, поширенню та популяризації музичного мистецтва в регіоні сприяло заснування за ініціативою провідних діячів аматорських виконавських колективів. Незважаючи на цензурні заборони, обмеження з боку самодержавства ці колективи, міцніючи з кожним роком, ставали потужним засобом ідейно-естетичного виховання українства та піднесення його національної гідності.

Відтак на Слобожанщині у цей час розпочинають свою діяльність аматорські хорові та інструментальні об'єднання, діяльність яких прирівнювалась до професійних. Особливою популярністю серед населення користувалися хорові колективи під керівництвом О. Літінського, І. Туверова і Н. Куплеваського. Про їхній певний професійний рівень свідчить концертний репертуар, основу якого становили класичні твори М. Новікова, І. Туверова, А. Юр'яна, обробки українських та російських народних пісень (історичних, побутових, обрядових), творів М. Лисенка, М. Леонтовича, А. Коципінського, а також численні гастрольні подорожі містами і селами України [3, с. 316].

На початку ХХ ст. у Харкові за сприянням мецената Ю. Голіцина (сина відомого князя М. Голіцина) розпочав свою діяльність аматорський хоровий колектив. До його репертуару увійшли твори Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Березовського, а також обробки українських та російських пісень. Географія концертних подорожей цього хорового об'єднання була широкою та охоплювала не лише виступи в Україні, але й в Англії та інших країнах Європи [3, с. 317].

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. у промислових центрах Російської імперії під впливом діяльності засновника Першого оркестру російських народних інструментів (з 1896 р. – «Великоросійського») В. Андреева, який відродив стародавню скоморошу домру, зробивши її основним інструментом народного оркестру Росії, організовуються домрово-балалаєчні оркестри «андреевського типу» [1, с. 113].

Засновником цього виду оркестру на Слобожанщині був військовий капелмейстер В. Катанський. Він організував у 1899 році на базі Реального та І Приходського училищ перший в Україні аматорський домрово-балалаєчний оркестр. Про прагнення цього колективу виконувати класичні твори свідчить репертуар, до якого увійшли хор мисливців з опери «Чарівний стрілець» К.-М. Вебера, увертюра до опери «Кармен» Ж. Бізе та ін. [4, с. 12].

У 1909 році учень В. Катанського В. Комаренко заснував при Харківському товаристві «Просветительный досуг» аматорський домрово-балалаєчний оркестр «андреевського типу» та оркестр духових інструментів. Репертуар колективів складався із творів В. Андреева, Дж. Верді, Е. Гріга, а також обробок українських та російських народних пісень і танців [2, с. 18].

Істотну роль у пропагуванні національного театрального мистецтва серед широких верств населення відіграв робітничий театральний колектив під керівництвом видатного діяча української культури Г. Хоткевича. Принципом його режисерських пошуків був обраний психологічний реалізм, який панував на українській театральній сцені. До репертуарної скарбниці цього колективу увійшли твори М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого та М. Старицького. Г. Хоткевич писав: «Гурток розрісся до 150 душ. Отже, в масових сценах я міг випускати стільки, скільки не мав спроможності зробити не тільки кожен з мандруючих театрів, а навіть російські постійні. Нас любила робоча публіка і ходила охоче» [9, с. 519].

Інтенсивний процес становлення фахової музичної освіти Слобожанщини пов'язаний з відкриттям 8 вересня 1883 року Харківського музичного училища під керівництвом блискучого піаніста, диригента Іллі Ілліча Слатіна. Діяльність цього навчального закладу сприяла налагодженню й активізації концертного життя регіону, що відобразилось у музичному виконавстві: відбувся перехід від аматорського до професійного. Завдяки цілеспрямованій діяльності Харківського музичного училища особливого поширення набули такі види і форми концертної

діяльності, як благодійницькі концерти, симфонічні зібрання, історичні цикли, авторські концерти, ювілейні вечори, учнівські змагання, постійними учасниками яких були викладачі та студенти музичного училища.

Значним досягненням І. Слатіна було створення власного симфонічного оркестру у складі викладачів та учнів закладу. За свідченням тогочасної періодичної преси, газет «Южный край», «Харьковские губернские ведомости», симфонічні зібрання проводились у залах Дворянського зібрання, музичного училища та відзначалися передусім музично-просвітницьким характером. Місцеву громаду ознайомлювали із симфонічною творчістю українських, російських та європейських авторів. Перед концертами всі бажаючі мали можливість отримати анотації про творчість композиторів. Успіх цих заходів був великий. Газета «Южный край» від 18 листопада 1892 року відзначала з цього приводу наступне: «Симфонічні концерти місцевого відділення РМТ збудили до такої міри інтерес у харків'ян, що в залі бракує місць для всіх бажаючих відвідати концерти» [8].

Протягом першого десятиліття ХХ ст. І. Слатіним були проведені ювілейні симфонічні зібрання. Так, за даними тогочасних історичних матеріалів [6, с. 4], у 1903–1904 рр. перше симфонічне зібрання було присвячено 10-річчю від дня смерті П. Чайковського, а четверте приурочене 100-річчю від дня народження М. Глінки і вшануванню пам'яті П. Чайковського. У 1904–1905 рр. відбулись два симфонічні зібрання, присвячені вшануванню пам'яті А. Рубінштейна [7, с. 4]. Також проводились симфонічні зібрання, на яких громаді репрезентувались новотвори українських композиторів та викладачів училища. Зокрема, на четвертому симфонічному зібранні у 1908 році пролунали симфонічна фантазія «На Олімпі» К. Горського, «Зліт слов'янських соколів» В. Сокальського, кантата для мішаного та чоловічого хорів у супроводі симфонічного оркестру «Співайте та радійте» А. Юр'яна [3, с. 328].

Поширенню професійного музичного мистецтва як в Україні, так і поза її межами сприяла концертна діяльність викладачів Харківського музичного училища. Аналіз їхніх концертних програм засвідчує жанрову та стильову різноманітність пропонованих музичних творів широкому громадському загалу. Інструментальний дует у складі піаніста О. Горовіца та віолончеліста Є. Бельського ознайомив харківську громаду з кращими зразками сучасної російської камерної музики – творами А. Рубінштейна, О. Глазунова, О. Скребіна, С. Рахманінова. З історичним циклом, присвяченим творчості Л. Бетховена в Україні, Англії, Данії, Норвегії, Швейцарії виступив інструментальний дует у складі піаніста В. Сафонова та віолончеліста Є. Білосова [6, с. 4].

Організаційні заходи дирекції Харківського музичного училища активізували розвиток професійного камерно-концертного музикування. Поширеними у місті стали вечори камерної музики, авторські, сольні виступи як закордонних, так і вітчизняних вокалістів та інструменталістів.

Протягом останньої третини ХІХ – початку ХХ століття у Харкові, в публічній бібліотеці міста та залі музичного училища, відбулись концерти видатних музикантів-диригентів М. Черепніна, М. Кленовського, К. Сараджева, М. Іпполітова-Іванова, професорів московської консерваторії А. фон Глена, К. Ігумнова, Ю. Ісерліса, професора віденської консерваторії П. Кона, скрипалів Г. Венявського, П. Сарасате, С. Лазерсона, Ф. Крейсера, співаків І. Алчевського, Г. Бакланова, В. Дамасва, О. Мішуги, В. Петрової-Званцевої, С. Друзякіна, М. Черкаської, Л. Клементьєва, Л. Липковської, Л. Сибірякова, Л. Собінова, Ф. Шаляпіна, Д. Смирнова, Л. Яковлева та ін. З великим успіхом пройшли концерти Брюссельського струнного квартету, Празького струнного квартету, Московського камерного ансамблю [12, с. 76].

На початку ХХ ст. у Харкові активно працювали постійний російський оперний театр, театральні трупи «Артистичного товариства», «Харківського музичного гуртка», діяльність яких стала історико-культурною передумовою виникнення у другій половині 1920-х років у місті першого національного професійного оперного театру.

Значний вплив на поширення оперного мистецтва серед широких верств громадськості мала діяльність постійного російського оперного театру, розташованого у будинку Комерційного клубу. З 1910 року оперні вистави ставилися новоутвореним театром «Колоссеум». Цьому



значною мірою сприяла діяльність Харківського музичного училища, яке готувало для театру професійні кадри – співаків, диригентів та інструменталістів.

Упродовж першого десятиліття ХХ ст. на сценах оперного театру у складі різних харківських оперних труп зроста плеяда українських талановитих артистів, серед яких співачки М. Інсарова, О. Мейчик, М. де Рібас, О. Тер'ян-Корганова (Егіне Коргаян), тенори А. Боначич, Є. Долинін, І. Єршов, О. Каміонський, баритон Я. Светлов та ін. На театральних сценах міста ставилися оперні вистави, що були подією на сценах російських оперних театрів: «Сомнабула» В. Белліні, «Тангейзер» Р. Вагнера, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Опричник» П. Чайковського, «Купець Калашников» А. Рубінштейна, «Гамлет» А. Тома. Ставилися й новотвори харківських композиторів: «Зрада» та «Ася» М. Іполітова-Іванова, «Лісовий цар» В. Сук [10, с. 33].

Професіоналізації музично-театральної культури Слобожанщини протягом досліджуваного періоду сприяли бенефіси та концерти видатних блискучих оперних співаків того часу: Л. Собінова, Є. Мравіної, К. Капполо, М. Гальвані, Т. Руффо та інших.

Певний внесок у поширення оперного мистецтва серед широких кіл харківської громади зробила оперна трупа «Артистичного товариства» під керівництвом С. Акімова, К. Зелінського та М. Енгель-Крона. Чудовий співацький склад, симфонічний оркестр «Артистичного товариства» під керівництвом М. Букші та Л. Штейнберга забезпечили достатньо високий рівень постанови опер: «Тоска» Дж. Пуччіні, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Валькірія» Р. Вагнера, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Садко», «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Чародійка» П. Чайковського [12, с. 78].

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. через відсутність національного оперного театру в Україні істотну роль у пропаганді національної класики серед слобожан відігравала діяльність українського драматичного театру, який не мав на той час державного статусу, існував на засадах артистичних товариств, аматорських театральних об'єднань і постійно зазнавав утисків цензури, місцевої влади та отримував прихований опір шовіністично налаштованих кіл громадськості. Незважаючи на ці перешкоди в лоні цього театру зберігалися та розвивалися традиції національної драматургії. Його напрям визначала насамперед ідейно-естетична спрямованість репертуару, основу якого становили опери «Наталка Полтавка», «Утоплена» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Катерина» М. Аркаса. У театрі ставилися також з музичним оформленням п'єси І. Карпенка-Карого, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького, М. Старицького, Г. Хоткевича, С. Васильченка, Б. Грінченка, П. Мирного, О. Пчілки, Л. Яновської та ін. [12, с. 79].

Отже, багатоаспектна, самовіддана, плідна діяльність провідних музичних та театральних діячів сприяла професіоналізації музично-театральної культури Слобожанщини та заклала міцний фундамент для її подальшого розвитку.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.
2. Заболотний В. Музично-оркестрова культура України до Великої Жовтневої революції / В. Заболотний. – Х. : ХДІК, 1970. – 20 с.
3. Історія української музики: В 6 т. – Т.3. : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. / [ред. колегія М. Загайкевич]. – К. : Наукова думка, 1990. – 423 с.
4. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко: монографія / Ю. Лошков. – Харків : ХДАК, 2002. – 113 с.
5. Малюта О. «Просвіти» і Українська Державність (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): до 140-річчя товариства «Просвіта»: монографія / О. Малюта. – К. : Просвіта, 2008. – 840 с.
6. Отчёт Харьковского отделения императорского Русского музыкального общества за 1903–1904 год. – Харьков, 1904. – Тип. губернского правления. – С. 3–4.
7. Отчёт Харьковского отделения императорского Русского музыкального общества за 1904–1905 год. – Харьков, 1905. – Тип. губернского правления. – С. 4.

8. Сокальский В. Музыкальные заметки / В. Сокальский // Южный край. – 1892. – 18 ноября.
9. Хоткевич Г. Твори: в 2 т. / Г. Хоткевич // [упоряд., підгот. текстів та приміт. Ф. Погребенника]. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1966. – 603 с.
10. Юферова З. Аматорський рух у Харкові на рубежі XIX–XX сторіч / З. Юферова // Харківські асамблеї. Міжнародний музичний фестиваль: Збірка матеріалів / [упор. Г. Ганзбург]. – Х., 1994. – С. 21–33.
11. Ян І. Трансформаційні процеси у музичному мистецтві Харкова кінця XIX – першої пол. 20-х рр. XX ст. / І. Ян // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. записки РДГУ : у 2-х т. – Вип. 16. – Т. 1. – Рівне : РДГУ, 2010. – С. 31–36.
12. Ярмиш О. Історія міста Харкова XX століття: монографія / О. Ярмиш. – Х. : Фоліо : Золоті сторінки, 2004. – 686 с.

УДК 781.1(470+571)

Т. В. МАРТИНЮК

#### ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЧНА ЗОРІЄНТОВАНІСТЬ НАУКОВОЇ СПАДЩИНИ В. МЕДУШЕВСЬКОГО

*У статті розглянуто загальні риси наукової спадщини доктора мистецтвознавства, професора Московської консерваторії імені П. І. Чайковського Вячеслава Медушевського. Досліджено динаміку методологічних пошуків науковця, які стали однією з яскравих сторінок сучасного музикознавства. Запропоновано періодизацію наукової творчості вченого.*

**Ключові слова:** школа теоретичного музикознавства, методологія, інтегративний характер методології, принципи формоутворення, музична психологія, музична семиотика, християнське музикознавство.

Т. В. МАРТИНЮК

#### ПЕРИОДИЗАЦИЯ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОРИЕНТИРОВАННОСТЬ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ В. МЕДУШЕВСКОГО

*В статье рассмотрены общие черты научного наследия доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории имени П. И. Чайковского Вячеслава Медушевского. Исследована динамика методологических поисков ученого, которые стали одной из ярких страниц современного музыковедения. Предложена периодизация научного творчества ученого.*

**Ключевые слова:** школа теоретического музыковедения, методология, интегративный характер методологии, принципы формообразования, музыкальная психология, музыкальная семиотика, христианское музыковедение.

T. V. MARTINYUK

#### PERIODIZATION AND METHODOLOGICAL ORIENTATION OF THE SCIENTIFIC HERITAGE V. MEDUSHEVSKY

*The article deals with the general features of the scientific heritage of Doctor of Arts, Professor of the Moscow Tchaikovsky Conservatory Vyacheslav Medushevsky. Observed dynamics of methodological search scientist, who became one of the brightest pages of contemporary musicology. It is proposed periodization of scientific work of the scientist.*

*Key words:* school of theoretical musicology, methodology, integrative methodology, principles of formation, music psychology, music semiotics, Christian musicology.

Одним з видатних теоретиків ХХ – початку ХХІ століття є доктор мистецтвознавства, професор Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського В'ячеслав Медушевський – засновник високопрофесійної наукової школи теоретичного музикознавства, автор багатьох праць з питань естетики, музичної психології, музичної форми, музичної освіти. Учений інтенсивно еволюціонує в процесі свого наукового становлення; основні ідеї його праць та способи пізнання відображають розвиток методології сучасного теоретичного музикознавства та музичної педагогіки. Дослідження В. Медушевського мають міждисциплінарний характер, у зв'язку з чим вони є науково цінними для різних сфер гуманітарного знання.

На думку О. Немкович, у 60–80-х рр. ХХ ст. в мистецтвознавстві провідними стають спрямованість на цілісне охоплення предмета, формування методики цілісного аналізу, заснованої на багатоаспектному розкритті музичного твору, «яка найглибше й найдетальніше була обґрунтована в працях російських музикознавців Л. Мазеля й В. Цуккермана, розроблялась у розробках Ю. Тюліна, В. Бобровського, С. Скребкова, В. Протопопова, В. Медушевського, Є. Назайкінського, Л. Кулаковського, М. Тараканова та інших учених. В Україні в той період вона рельєфно виявилась у роботах Н. Горюхіної, І. Котляревського, А. Мухи, Н. Герасимової-Персидської, багатьох інших дослідників, різною мірою давалася взнаки у величезному масиві музично-історичних і музично-теоретичних робіт» [11, с. 329].

Публікації, присвячені В. Медушевському, висвітлюють окремі аспекти його наукової діяльності, але не подають цілісного уявлення про еволюцію історико-теоретичних аспектів його наукової творчості, що визначає актуальність нашої розвідки.

Мета статті – створити періодизацію наукової творчості В. Медушевського з метою виявлення методологічної зорієнтованості праць науковця й на основі цього зробити висновок про міждисциплінарний, інтегративний характер його методології.

Наукові дослідження В. Медушевського 1970-х рр. присвячені проблемам методики аналізу музичних форм, принципів формоутворення, законів сприймання музичних творів. У статті 1967 р. [6] розглядаються динамічні можливості варіаційного принципу в сучасній музиці. Методику статті становить впровадження поняття динамічного контрасту, опис сильних і слабких зв'язків музичного динамізму як механізму процесуальності, розрізнення динамічного контрасту і контрасту зіставлення, особливого виду динамічного контрасту – контрасту стримування. Розкривається внутрішня структура динамічного контрасту, розглядаються його деякі види (зрушення, перелом у розвитку, «контраст стримування», «контраст активного розв'язання»). Автор зазначає, що прагне пояснити ту величезну вражаючу силу, якою володіють деякі види динамічного контрасту [6, с. 23].

У статті 1968 р. [2] досліджуються консонанс і дисонанс як елементи музичної знакової системи. Найважливіший аспект дослідження консонансу в музиці – семіотичний, що виявляє сутність участі консонансу та дисонансу в синтаксичних і семантичних відношеннях системи музичної мови. Звернення науковця до семіотичної теорії знаків свідчить про тенденції зародження в музикознавстві 70-х рр. ХХ ст. міждисциплінарної інтеграції, процес ускладнення музикознавчої методології. Наприкінці дослідження автор зазначає, що «семіотика є одним з аспектів, який зближує музичну теорію і акустику. Розгляд акустичних явищ, зокрема консонансу й дисонансу, під кутом зору семіотики дозволяє по-новому ставити проблеми співвідношення між природними передумовами і музично-історичними нашаруваннями значень музично-акустичних знаків, дозволяє більш детально простежувати взаємодію різних елементів в семантичному і синтаксичному аспектах, виявити їх вплив на народження образних властивостей. Семіотичний підхід до музично-акустичних явищ не тільки дає можливість впорядкувати вже відоме, але й надає матеріал та методологічну основу для нових досліджень, підказує можливість спеціальних експериментів» [2, с. 15].

Проблемі побудови музичного твору у зв'язку з його спрямованістю на слухача присвячена кандидатська дисертація В. Медушевського (1971). Він намагався описувати не тільки структуру музичного твору, але й розкривати таємниці її впливу на слухача [9, с. 5]. Останнє

з'єднує досвід музикознавства та психології, розкриваючи можливості міждисциплінарного синтезу. У другому розділі дисертації розглядаються закони розвитку в музичному творі. Аналіз залежності музичної структури від комунікативної та змістовної функції залучає до механізми сприймання (явище настанови, принцип поглиблення слідів, принцип похідності, механізм активного випередження).

У цьому дослідженні В. Медушевський продовжує традиції вчення Б.Асаф'єва. Науковець розглядає явища імпульсу (*initium*) як виявлення характеру тяжіння теми до розвитку й до цілого. Класифікуються види динамічного контрасту: виходячи з його конструктивного плану (фактурний, звучнісний, тематичний тощо), з комунікативних особливостей (згущення і розрідження потоку музичних думок), змістовних ознак (контраст стримування, контраст дійового розрядження) [9, с. 26].

Проблемі музичного мислення й сприймання адресовано статтю «Про спрямованість музики на сприймання» (1972). Науковець досліджує структуру музичного твору яка обумовлена її функціями. Постановка проблеми спрямованості музики на слухача методологічно «підказується» висловлюваннями композиторів, естетичними есе Аристотеля і Монтеск'є, вченням про музичну форму Б.Асаф'єва. У статті автор відпрацьовує «молоду» та актуальну на той час соціологічну методологію. Акцентується увага на визначенні музичного впливу соціальною призначеністю музики, формами її побутування, жанрами, характером змісту і стилю, які підштовхуються відповідно зміною особливостей сприймання та змістом естетичних критеріїв. Соціологічно прогресивним є висновок статті: у музичному творі кодуються не тільки думки, емоції, образи, уявлення, але й програма роботи сприймання [8, с. 36].

Подальшу розробку проблеми сприймання знаходимо у статті про семантичний синтаксис (1973). Учений вважає, що живий організм художньої думки закладений у сполученні музичної мови та музичного мовлення; механіка створення художньої думки досліджується на на прикладі функціонування музичної «мови емоцій» [3, с. 18]. При розгляді структури інтуїтивних уявлень про емоції дослідник використовує біологічний механізм, опис психічних і фізіологічних процесів при виникненні емоцій, що на час написання статті було новаторським розширенням предмета музикознавства.

Проблеми методології сучасного музикознавства, музичного формоутворення, комунікативної функції музики і розробку її теорії, закономірностей впливу музики на слухача, естетичні питання В. Медушевський піднімає в статтях 80–90-х рр. та монографії «Про закономірності та засоби художнього впливу музики» (1976). Статті розгорнуті, вони походять більше на нариси, багато з них публікуються вченим водночас у словацьких, чеських, німецьких, литовських, болгарських наукових виданнях.

З'являється інтерес до нового на той час напряму – музичної семіотики, відпрацьовується її термінологічний апарат («Про музичну семіотику», 1976; «Музичний стиль як семіотичний об'єкт», 1979; «Художньо-семіотичні сфери і проблема єдності соціалістичної музичної культури», 1982).

Докторську дисертацію «Інтонаційно-фабульна природа музичної форми» В. Медушевський захистив у 1984 р. Обґрунтовуючи вибір теми свого дослідження, автор пише, що сучасні уявлення про музичну форму розгалужені та деталізовані, в чому музика перевершує теорії інших мистецтв. Цю деталізацію складає комплекс знань про закономірності гармонії та ладу, ритміки, мелодики, фактури й поліфонії, композиції, музичної драматургії, принципів інструментування, систему виконавських засобів та інші аспекти музичної форми в ракурсі музичної мови, жанрів, стилів, контексту всієї музичної культури. Така розгалуженість знань спонукає музикознавців до пошуку їхнього синтезу в межах загальної теорії художньо-змістовної музичної форми як системи засобів, художнього відображення дійсності. «У підступах до цього синтезу потрібно повніше зглибити музично-композиційні вчення плідною ідеєю про інтонаційну природу музики, тісніше пов'язати уявлення про форму з філософією, естетикою, психологією музики, з теорією культури, з деталізованими уявленнями про будову музичного змісту» [1, с. 1]. Отже, вчений знову перебуває в ситуації пошуку міждисциплінарного синтезу.

Метою роботи дослідник виводить визначення нових контурів теорії змістовної музичної форми, виявлення її таких фундаментальних принципів, які органічно пов'язали б її з усім комплексом сучасних знань про музику, культуру, людину та її мислення. Учений розробляє нові методологічні контури аналізу музики, а в позиції про наукову новизну дослідження декларується апробація методології міжнаукового синтезу на гуманітарно-музикознавчій основі, створення узагальнюючої теорії змістовної музичної форми [1, с. 3].

У тексті дисертації постійно відзначаються покликання на методологію музикознавства, основи термінологічного апарату музикознавців. Акцентується думка, що семантична система культури перебуває в русі; жанрові типи фабул творів (цілісні світогляди) розбиваються на малі елементи з метою, щоб народжувалися нові цілісності. «Аналітичне мислення музикознавця має бути готовим слідувати за його інтонаційно-інтуїтивним мисленням в процесі колообертання культури» [1, с. 23].

Доробок науковця у сфері музичної психології та нейросеміотики узагальнює у другому розділі дисертації. Предметом аналізу тут виступає буття інтонаційної форми в людині. Аналізується будова узагальненої інтонації. Теорія інтонаційної форми, створена вченим, має «виходити» до механізмів змін епохальних стилів культури. Останній розділ дослідження присвячений вдосконаленню методу аналізу музики, який виходить з теорії інтонаційної форми; розглянуті методологічні питання співвідношення суб'єктивного та об'єктивного, індивідуального і типового, загальнозначущого й варіативного, про критерії точності аналізу, взаємодії аналізу та інтерпретацій, про зв'язок раціонального та інтуїтивного. «Ідеальна мета, до якої спрямовується аналіз – таке згорнуте й цілісне бачення всієї культури та всіх накопичених історією людських смислів і цінностей, яке при необхідності може деталізуватися, відкриваючи в кожному фрагменті нескінченність, але не втрачати при цьому відчуття цілого. Ідеальний музикант вільно читає історію людського духу за книгою інтонацій, сприймає кожен твір, кожен клітинку твору в контексті одномоментного відчуття культури людства, осягнення неповторної своєрідності кожного явища та його місця в історії» [1, с. 42]. Учений дає рекомендації щодо вдосконалення методу аналізу: його теоретичних основ (знання про предмет аналізу, музику, її зв'язки з життям і культурою), принципів, прийомів і способів. Результатом величезної дослідницької роботи, здійсненої в докторській дисертації, стало видання вченим монографії «Інтонаційна форма музики» (1993). Дослідження продовжує розвивати в новій іпостасі інтонаційне вчення Б.Асаф'єва.

У роботах В. Медушевського наступних років відзначається інтерес до аналізу художнього світу і виразних засобів музики І. С. Баха (1984), естетичного тлумачення музики в родині мистецтв (1984), до проблеми сутності, еволюції та типології музичних стилів (1984), формування світогляду людини (1984), інтонаційної теорії в історичній перспективі (1985), що відповідало стану музикознавства в цілому. На думку О. Немкович, «розгортання досліджень у сферах музичної естетики, психології, соціології, акустики, матеріали з музичної бібліографії, джерелознавства, текстології, лексикографії та інших – сполучних ланок між музикознавством та відповідними ширшими науками – свідчили про виявлення на структурному рівні контактів між ними. Разом з тим мали місце зв'язки музикознавства зі значно масштабнішим колом точних і гуманітарних наук» [11, с. 336]. Теоретичне музикознавство виступає в цей час не як вузька сфера знань, а як міждисциплінарне явище, якому тенденційно відповідали й праці В. Медушевського.

Наприкінці 90-х років у спадщині науковця дедалі зростає роль світоглядної проблематики, відбувається підготовка методологічного зламу в його науковій творчості. Виходять статті та нариси: «Художня картина світу в музиці (до аналізу поняття)» (1986), «Краса природи в музиці та її етичні основи» (1986), «Нові грані традиції та новаторства в культурі останніх років. Редакційна бесіда: нові проблеми музичної науки» (1985), «Про метод музикознавства» (1987), «Музикознавство: проблема духовності» (1988), «Може бути, повернемося до витоків?» (1988), «Сутнісні сили людини та музика» (1988).

Вивчення музичного мистецтва в наступних публікаціях В. Медушевського збагачене передоднем повороту вченого до християнського світорозуміння («Музичний твір і його культурно-генетична основа», 1988; «Музичний твір і логос життя», 1989, «Від середньовіччя до

нового часу. Християнське трезвіння та раціоналістична увага», 1989). Схиляючись до прояву в музиці духовних енергій, занурюючись у світ художньої культури в цілому, вчений публікує статті «Фантазія в культурі та музиці» (1991), «Тасмичні енергії музики» (1992), «Про дольне та горне у Моцарта» (1992).

На початку 2000-х років у роботах В. Медушевського спостерігається методологічний злам та інноваційне проривання до методології, осяяної ідеєю Бога: в усі сфери інтересів науковця проникають ідеї Богопізнання, християнізації освіти, пошуку в музиці духовних смислів. Розглядаються питання етимології культури (1993), феноменології музичної освіти та музикознавства (1993), методу в музикознавстві (за працями В. А. Цуккермана, 1994), взаєморозуміння в музикознавстві (1994), про церковну та світську музику (1994), онтологічні основи інтерпретації музики (1994), про православну психологію музики (1994), релігійну природу музичного слуху (1995), про духовний сенс музичної освіти (1994), «Музику» в школі та можливості повернення дисципліни в лоно православ'я (1994), законотворчості та життя (1994), права, господарства, моральності (1995), звукового ідеалу християнської музичної культури (1995), духовних витоків своєрідності російської музики (1993).

Наприкінці 2000-х рр. у роботах науковця вже яскраво відчувається орієнтація на християнське музикознавство, духовний аналіз музики. Про це свідчать публікації: «У пошуках істини. Про духовне осягнення культури» (1997), «Онтологічні основи національного стилю: два образи здобуття національної специфіки в російській музиці» (1997), «Православне поняття особистості: як висвітлює воно проблеми культури і музики?» (1999), «Цінність архіву (про архів С. С. Скребкова)» (1998), «Дух-душа-тіло» (Одеса, 1998), ««Пом'яніть мою любов». Спогади про схимонахиню Антонію» (1999), «Відносини церковної та світської музики як ключ до історії музичної культури. Століття Палестрини» (2000), «Виконавський слух сьогодні» (1999), «Свята традиція Русі» (2000), ««У всьому шукайте великого сенсу». Передмова до статті Г. Русакової» (2000).

У цей період помітний інтерес ученого до музичної педагогіки (виходить друком серія статей, присвячених духовній педагогіці). За працями професора В. Медушевського в Мінську, в 2000 р. виходить книга «Почуйте ангельський спів. Людство та його культура на порозі 2000-річчя Різдва Христового» (упор. О. Галкін). Методологія духовного аналізу музики відпрацьовується у нарисі «Музика вживання», опублікованому в азербайджанському журналі *Musiqi dunyasi* в 2001 рр. Дослідник розглядає всю історію музики, виділяючи в ній закономірності музики вживання й внутрішні форми кожного з історичних періодів. Так, «найважливіша типологія внутрішньої форми музики пов'язана з двома протилежними способами налаштування уваги. В одному випадку воно, рішуче відмовившись від пошуку звукових пригод, задовольняється обраним звуковим матеріалом, цілком занурюється всередину його інтонаційного змісту; в такому нескінченному зануренні знаходить сенс і виправдання своєї діяльності. В іншому – захоплено пробігає по хвилях все нових звукових вражень, чекає їх й ображається, якщо не знаходить очікуваного різноманіття» [4].

Методологічно вчений приходиться до антропологічного тлумачення історії. Він вважає, що потрібно чіткіше спрямувати думку швидше в душу, аніж в ноти; в істоту і внутрішню мотивацію двох типів форм. (Повторювання та контраст – не мета, а засіб оформлення внутрішнього життя душі. Який? У цьому головне питання). Музика орієнтується на тотожність в силу певних духовних причин. Налаштування уваги регулюється глибинно-світоглядно, через сенс життя. Здійснюючи аналіз внутрішнього життя, вчений розглядає молитву і заклинання, архітектоніку історії, ставлення до традиції, культури, одкровення християнської інтонації. Церковний спів, на думку дослідника, має оцінюватися в категоріях онтологічних – порятунку, усиновлення, обожнення. Форма вживання слугує цій найвищій меті.

Духовна проблематика насичує роботи музикознавця наступних років: «Не тільки про музику» (2001), «Свята традиція Русі» (2001), «Російське ХІХ століття» (2001), «Про сутність, різноманіття й критерії оцінки церковного співу» (2001), «Слово про Є. В. Назайкінського» (2001), «Церковна та світська культури. Православ'я і сучасність. Духовні бесіди» (2001), «Карколомна історія світської культури» (2001).

Пошуками Абсолютної теорії наповнена стаття «Історичний паралелізм у розвитку вербальної та музичної мов» (2002). Розвиток людства вчений подає як історичний паралелізм у розвитку культурних мов. Фундаментальність питань підказує необхідність Абсолютною теорії, повідомленої Незмінним Богом. Думка Божа – вікно в історію. Вчений досліджує історичні переломи в дзеркалі паралелізму мов, виявляє пророцтво і системне зубожіння мов культури. Крім цілісного, інтонаційного, духовного в своїх статтях вчений також презентує метод порівняльного аналізу. В статті «Порівняльний аналіз: романси «Острівець» Рахманінова і Танєєва» (2003) ставить завдання виявити останню мету інтерпретації – композиторської, виконавської, теоретичної, педагогічної. Інтонаційно-музичне слухання композитором тексту є піднесенням його серця до істини. Алгоритм жанрового аналізу музичних творів викладено в циклі робіт «Музичні жанри і жанровий аналіз» (Musiqi dunyasi. 2003, № 3-4/17, 2004 № 1-2/19), в серії публікацій йдеться про навчання школярів духовного сприйняття музики. Роботи найближчих років присвячені проблемам осмислення й переосмислення російської музики, духовного подвигу сподвижників, діяльності видатних музикознавців («Небесна любов. Витоки переможного духу народу (До 100-річчя схимонахині Антонії)», 2005, «Любомудрість вчителя» (в кн.: «Сергій Сергійович Скребков. Музикант, вчений, педагог, мислитель»), 2005, «Музика Скрябіна в традиції християнського мистецтва», 2005, перероблене видання книги про схимонахиню Антонію болгарською мовою афонським видавництвом: «За старіцата схимонахиня Антонія. Поменете моята любов», 2005).

До питань формування В. Медушевський звертається в зрілому періоді своєї наукової творчості, переосмислює їх з точки зору православного духовного вчення. Саме така наукова позиція присутня у великому дослідженні 2005 року «Християнські основи сонатної форми». Наступні роботи В. Медушевського демонструють духовну зрілість автора. Яку б проблему не вивчав дослідник, його висновки спрямовані до духовного аналізу музики, дослідження Божественних істин, сприймаються читачем як одкровення. Це відчувається у роботах: «Творчість Рахманінова: подвиг несення традиції» (2005), «Мова чого – музика?» (2006), «Пом'яніть мою любов. Про схимонахиню Антонію. Друге доповнене видання російською мовою» (2006), «Музика – це мова віри» (2006), «Потрібно славити Бога солодко ...» (2006) та ін.

На думку О. Немкович, на межі ХХ–ХХІ сторіч в музикознавстві «резонує показова тенденція сучасної науки – намагання осмислювати глибинні філософські проблеми буття людської цивілізації, брати участь у створенні стратегій її розвитку. З погляду названих процесів характерними є й визначення музикознавства як «постакадемічного», «авторського», «наукової поетики», пропонування В. Медушевським моделі християнської антропології музики...» [11, с. 424].

Таким чином, вивчаючи питання періодизації та методологічної зорієнтованості наукової спадщини В. Медушевського, можна констатувати, що творчість науковця розподіляється на дохристиянський та християнський періоди. Висхідним поштовхом його поглядів є проблематика формування (цілісний аналіз музичного твору). Але вже в ранніх роботах учений не обмежується традиційним підходом до музичного твору, музики й культури загалом, а одним з перших музикознавців вітчизняного наукового простору приходиться до ідеї необхідності міждисциплінарного синтезу. Стратегічними лініями його робіт є збагачення методології теоретичного музикознавства методами музичної психології, музичної семіотики, нейропсихології. У християнському періоді своєї творчості він застосовує методи культурної антропології, розробляє власну методологію духовного аналізу музики, апробує її в музичній педагогіці, збагачуючи останню методологічно.

Роботи В. Медушевського є взірцем наукової спадщини, яка активно функціонує в суспільстві. Автор їх озвучує особисто, він веде активний віщувальний спосіб життя. Особистість В. Медушевського називають світлоносною. І це не випадково. На конференції в межах фестивалю «Кримська весна» (2009) науковець промовляв доповідь: «Світлоносна теорія виконавства, або як навчити того, чого навчити неможливо». «Те світло, яке буквально виходило з нього, яким він осявався, неймовірна доброта душі, її лагідність, повна відсутність того, що ми називаємо почуттям самозначущості... Ось це те світло, яким повинна, на думку В. Медушевського, наповнюватися будь-яка діяльність – і виконавство в тому числі. А чи можна його навчити? Тільки від душі до душі – розум тут ні до чого» [12].

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дисс.... доктора искусствоведения / В. В. Медушевский. – М., 1981. – 380 с.
2. Медушевский В. В. Консонанс и диссонанс как элементы музыкальной знаковой системы. Тезисы доклада на VI Всесоюзной акустической конференции. – Издание Акустического института АН СССР, 1968. – С. 14–19.
3. Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций в музыке) / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1973. – № 8. – С. 12–31.
4. Медушевский В. В. Музыка вживания / В. В. Медушевский // Musiqi dunyasi. – 2001. – № 1–2/7. – С. 3–15.
5. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский // Советская музыка, 1979. – № 3. – С. 15–32.
6. Медушевский В. В. О динамическом контрасте в музыке / В. В. Медушевский // Эстетические очерки. Вып. II. – М. : Музыка, 1967. – С. 18–44.
7. Медушевский В. В. О музыкальной семиотике. Выступление на заседании Комиссии музыкальной критики СК СССР / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1976. – № 11. – С. 9–23.
8. Медушевский В. В. О направленности музыки на восприятие / В. В. Медушевский // Проблемы музыкального мышления и восприятия. – Ташкент : Издание Ташкентской гос. консерватории, 1972. – С. 35–38.
9. Медушевский В. В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя: дисс....канд. искусствоведения / В. В. Медушевский. – М., 1971. – 178 с.
10. Медушевский В. В. Художественно-семиотические сферы и проблема единства социалистической музыкальной культуры / В. В. Медушевский // В кн. : Музыкальное искусство социалистического общества. – Киев : Наукова думка, 1982. – С. 14–26.
11. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. Монографія / О. М. Немкович. – К., 2006. – 534 с.
12. Несколько слов о В. В. Медушевском и его светоносной личности [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский. – Режим доступа: [crimea-philos.livejournal.com > 6236.html](http://crimea-philos.livejournal.com/6236.html).

УДК 78 07 (477)

М. І. ЯРКО

**ПАРАДИГМА ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ПРІОРИТЕТНА ДОСЛІДНИЦЬКА ПРОБЛЕМА СУЧАСНОГО ВІТЧИЗНЯНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

*У статті окреслено винятковість практичного значення проблеми національної самобутності української музичної творчості в якості пріоритетної дослідницької ініціативи вітчизняного музикознавства на межі ХХ–ХХІ століть. Подається новітнє формулювання цієї проблеми як «парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості», яке дає можливість охоплювати максимум параметрів етнонаціональної ідентифікації на ґрунті теорії інваріанта стилю та архітектоніки музичного тексту. В контексті цієї парадигми розглянуто критерії власне етнічної та національної форм ідентичності, конкретизується їхнє значення в процесах національного стилеутворення.*



**Ключові слова:** етнічна і національна форма ідентичності, парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості.

М. І. ЯРКО

**ПАРАДИГМА ЭТНОНАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ПРИОРИТЕТНАЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ**

*В статье раскрывается исключительность практического значения проблемы национальной самобытности украинского музыкально творчества в качестве приоритетной исследовательской инициативы отечественного музыковедения на рубеже XX–XXI веков. Подается новая формулировка этой проблемы как «парадигмы этнонациональной идентичности украинского музыкального творчества», которая предоставляет возможность охватывать максимум параметров этнонациональной идентификации на почве теории инварианта стиля и архитектоники музыкального текста. В контексте этой парадигмы отдельно рассматриваются критерии собственно этнической и национальной форм идентичности, конкретизируются их значение в процессах национального стилиобразования.*

**Ключевые слова:** этническая и национальная формы идентичности, парадигма этнонациональной идентичности украинского музыкального творчества.

M. I YARKO

**THE PARADIGM OF UKRAINIAN MUSICAL CREATION ETHNO-NATIONAL IDENTITY AS A PRIORITY RESEARCH PROBLEM OF THE MODERN NATIVE MUSICOLOGY**

*The article outlines a very practical importance of problem of Ukrainian musical creativity national identity – as priority research initiatives of native musicology at the turn of XX – XXI centuries. Extends also to the task of a new formulation of this problem – under the guise of «paradigm ethno-national identity of Ukrainian musical creativity», which provides the ability to cover the maximum parameters of ethno-national identity – on the basis of the theory of invariants and the architectonic style of the musical text. In the context of this paradigm are considered separately the criteria forms of ethnic and national identity, their value is specified in the processes of national stile-forming.*

**Key words:** ethnic and national forms of identity, the paradigm of ethnic and national identity of Ukrainian musical creativity.

Встановлення пріоритетності певної дослідницької ініціативи – це, за визначенням І. Котляревського, «властивість наукової проблеми, яка визначається через співвідношення таких функціональних складових, як актуальність, наукова новизна, практичне значення та обумовлює необхідність її розв'язання (підкреслення мої – М. Я.)» [9, с. 32]. Усі ці атрибути на межі XX–XXI століть властиві проблемі національної самобутності української музичної творчості – проблемі, що історично виникла на тлі процесів духовного відродження національної культури України та її державного усамостійнення. Наукову новизну цій проблемі надали активні й повсюдні запозичення з боку монадологічного розуміння історії (як «історії ментальностей»), які суттєво оживили й наповнили особливим сенсом інтерес до національних артефактів, а надто – з числа «втраченої» (дотепер «замовчуваної» або ж ідеологічно викривленої на інтерпретацію) спадщини. Тому більшою мірою доводилося констатувати саме втрати, а найпершим завданням мислити історично достовірне відтворення фактів життя та творчого шляху українських композиторів далекого минуло; подекуди – їхнього «повернення» до лона української історії (Д. Бортнянського, наприклад). І лише згодом музикознавча думка розпочала непростий шлях новітнього осягнення категорії «національного» – категорії, що в недавньому

часі була хитромудро схрещена з поняттям «інтернаціонального» (І. Ляшенко) й полишила на заваді мислення штампами викривленого розуміння «загальнолюдського» – з тотальністю ідеї асиміляції. Як наслідок, герменевтична рецепція категорії національного буквально потерпала від методу «впливології» і ніяк «не давалася в руки» як самодостатня якість. Однак, як свідчать новітні етнокультурологічні дослідження, загальнолюдське ніколи не втрачає своєї етнонаціональної самобутності (Е. Сміт) й становить певний інваріант майбутніх перетворень. Суть питання, отже, торкається *ментальної структури та архетипального змісту феномена «етнонаціональна собітотожність»*, що є тим бажаним результатом, який здобувається етнонаціональною ідентифікацією загальнокультурного надбання. Бо лише відтак – рухом від *мікроіндивідуаційного процесу до принципу «резонування в множині подібних систем»* (К. Гюбнер), – відбувається те, що (мовою К. Ясперса) складає *трансцендентну «тожність різних»* світової культури (*макроіндивідуаційний рівень*).

У полі музикознавчих студій межі ХХ–ХХІ століть, де, нагадаємо, питання «національного» виринало повсюдно, варто вирізнити передусім ті напрацювання, які виникли під виглядом оригінальних наукових концептів, присвячених виробленню новітньої герменевтичної практики щодо явищ національного культурного спадку. В їхньому числі – *теорія «національної музичної мови»*, яка вихідною має ідею національної інтонаційності композиторської творчості (О. Козаренко [7]), та *концепції стильової еволюції української музичної творчості за регіональними ареалами* (західного – Л. Кияновська [5]; східного – М. Ржевська [10]), які ґрунтуються на кореляції національної музичної творчості щодо загальноєвропейських стильових процесів. Згадаємо також такий особливий момент, як дослідження процесу розвитку національної композиторської школи в «ситуації» модерну (межа ХІХ–ХХ ст.) – вирішального моменту професіоналізації української музичної творчості, що здобув різномовні, але вельми продуктивні артикуляції: «вестернізації» (І. Юдкін [11]), «модернізації» (Н. Костюк [8]), полістилістичного поля гри алузіями (Л. Кияновська [4]), семантичної гри стильовими моделями в дусі провідної ідеї усього ХХ ст. – глобального культурного синтезу (О. Козаренко [6]), сецесійної стилізації (М. Каралюс [3]), авангарду (М. Ржевська) та модернізму (Т. Гуменюк [2]), «фази європеїзації» (М. Ярмо [12]). Поміж тим згадаємо, що дослідження виявів національного в музичній творчості має свою непросту передісторію (як у зарубіжних, так і у вітчизняних виданнях різного історичного часу), щоправда в іншому формулюванні – як проблема *«національного стилю»*. То ж неможливо також не згадати специфіку розробки цієї наукової проблеми у так звані радянські часи з огляду на тотальне поширення комуністичної ідеології, коли розуміння «національного» здобувало характеристику на рівні *«національного колориту»* (Н. Шахназарова). На превеликий жаль, повсюдність та довготривалість поширення подібних визначень «національного» переросла у певного роду кліше та погану звичку демонструвати національну характерність винятково на рівні мовленнєво-стилістичного рельєфу як того, що лежить на «поверхні» явища. Подібне ставлення, відтак, не сприяло цілісному охопленню феномена «національного» (нагадаємо філософське твердження: феномен та номен взаємно постачають одне одного) – з урахуванням *ментальної* (тут – за напрямом психічної самоорганізації) специфіки національного вираження<sup>1</sup>. Тому спеціально відзначимо, що більш-менш очевидні зрушення у розумінні категорії «національного» стосовно поняття «національний стиль» були намічені у науковій розвідці Н. Горюхіної «Методика аналізу національного стилю» (1985): дослідниця акцентує потребу вміння вияву «глибинного вираження національного стилю», оскільки «для розкриття національної своєрідності стилю *недостатньо «рідних» інтонацій*. Вони повинні бути *помножені на способи розвитку*, які, своєю чергою, будуть *відповідними до національної специфіки мислення* (підкреслення наше – М. Я.)» [1, с. 84]. Зі свого боку також додамо: національна специфіка мислення, світовідчуття та світосприймання є незмінними чинниками етнонаціональної специфікації музичного вираження, що, безумовно, позначається на його виявах зі структурного боку. Усе це надає підставу для простежування *етнонаціональної характерності музичного*

<sup>1</sup> Більше того, у певних випадках і стосовно музичної творчості виникали підстави вести мову про фетишизацію (специфічне уречевлення, кітч) фольклорного елемента у музичній творчості – поза опануванням його духовної істинності.

вислову у його цілості з огляду на теоретичні уявлення щодо *інваріанта стилю* та *архітекtonіки музичного тексту*. У такому вигляді проблема національної самобутності української музичної творчості ще не ставилася та є епістемологічно (за знаннєвими концептами) відкритою галуззю музикознавчих студій.

Нагадаємо, що вирішальне значення у визначенні пріоритетності наукової проблеми здобувають: 1) аспект її спрямованості та 2) чинник пріоритетності. Що ж до самого *явища «пріоритетності»*, то воно, як зазначає І. Котляревський, має свою *ієрархічну структуру* (така структура заторкує рівні: світовий, держаний, наукової установи, наукового колективу та окремого науковця), яка утворюється з огляду на буттєві форми її існування (через аспект спрямованості пріоритетності), а це – сукупний практичний та духовний досвід, з якого складаються *ідеальні уявлення щодо осмислення, розуміння й трактування певних явищ* [9, с. 15–16]. Та позаяк актуальність та наукова новизна виступають безпосередніми показниками пріоритетності, то найпершою умовою *визнання пріоритетності* певного напрямку дослідження набуває, як на тому наголошує І. Котляревський, його *переконливе формулювання*. При цьому, щоправда, чималу роль відіграє саме *практичне значення* проблеми, оскільки воно може мати відносну самостійність й тим самим бути *чинником формування пріоритетності* [там само]. Зауважмо, отже, що при декларуванні *пріоритетності дослідження процесів етнонаціональної ідентифікації* такий чинник (практичне значення) не лише постає відносно самостійним, але й чітко узгоджується з актуальністю на усіх ієрархічних рівнях спрямованості пріоритетності – відповідно до: національного самоусвідомлення науки й освіти в Україні; пошуку методичних настанов на зрощення етнонаціональної собітотожності в освітніх установах; повсюдної міжгалузевої актуалізації дослідницької програми «Україна – світовий контекст»; цілеспрямованого зосередження праці наукових установ, колективів та окремих науковців над уведенням в практичний обіг артефактів «втраченої» спадщини, її новітньої інтерпретації тощо. У полі цих образів-концептів видається можливим представити проблему національної самобутності української музичної творчості під кутом зору поняття «*етнонаціональна собітотожність*», яке покладається на *парадигму етнонаціональної ідентичності*. Обґрунтування саме такого формулювання проблеми (парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості) – основне завдання пропонованої статті.

Найближчим до понятійного сенсу категорії етнонаціональної ідентичності є *феноменологічний погляд на «національне»* як «самого в собі через себе показування» (М. Гайдеггер), яке осягається як «самоочевидне». Відтак, якщо йдеться про практичні результати осягнення національної особливості як самоочевидної, то орієнтування на проблематику етнонаціональної ідентичності суттєво коригуватиме ставлення до традиційних значень музично-теоретичного знання, оскільки заперечуватиме правило «еталонності» як стилістичних відповідників, так і матриць стилеутворення і культуротворення. Так, сьогодні сміливо можемо ствердити: в українській музиці не було, немає (й бути не може!) «чистих» проявів будь-якої стильової моделі, складеної «ззовні». Чи не тому такими незручними виявляються «протягування стильових паралелей», коли кожного разу доводиться висловлюватися саме з приводу «національної оригінальності»?! Щоправда, цілком закономірно, що результати розробок з так званого «національного питання» зумовлюються наявним теоретичним досвідом – певним рівнем знань і навичок з пояснення емпіричного матеріалу. При цьому консолідуючу функцію виконують здебільшого установки так званого «стильового аналізу», де прийнято *уніфікувати* (в сенсі типологічного) певну *загальну культурно-історичну парадигму*, що фактично поглинає означення «національного». Поміж тим саме етнонаціональна ідентичність спричиняється до творення завжди *індивідуального характеру історико-культурної реальності* (К. Поппер), в якій повсякчас «спалахує» *потенційна життєздатність суб'єкта* – національно особливе.

Так, на практиці вельми часто виникає питання на предмет опанування національною музичною творчістю академічними (в сенсі класичних – складених у просторі епох від Бароко до Романтизму) нормами мислення. У цьому випадку слід прийняти до уваги неоднозначність терміна «*академізм*»: з одного боку, принципи академізму – це те, що об'єктивно є необхідним на шляху *покріплення професійного ґрунту національної музичної творчості*, а отже вимірюється як достеменно перейнята вправність щодо досвіду оперування певними комунікативними структурами (в музиці – це загальноприйнятні, а отже загальновідомі канони жанрового та

композиційно-драматургічного втілення задуму, цілісна система принципів уречевлення музичної думки тощо); а з іншого – як те, що перестає бути своєрідним детермінуючим чинником в рамках процесу етнонаціональної ідентифікації, але при *зіставленні* надає привід для суджень про *спостережуваність певної закономірності* (наприклад: суттєва корекція академічних принципів музичного мислення взагалі засобом «пісенності»). Тому за статусом «академізму» слід вбачати передусім уповні конкретний історико-стильовий потенціал – так би мовити «*інший*» контекст, згідно зі структурою якого і співвідносить себе етнонаціональна свідомість.

Відзначимо, наприклад, взаємозаперечність певних пар значень, які, з одного боку, конкретизують *просвітницький модус світовиявлення* (саме в його регламенті відбулася остаточна кристалізація класичних норм музичного мислення); а з іншого – *духовну модальність української етнонаціональної ідентичності*: вольові змагання індивіда – романтизоцентризм; екстравертний напрям психічної самоорганізації – інтровертне спрямування психічної самоорганізації; діалектичні форми мислення (закопи, «тріада») – панестетизм та кордоцентризм (епістема «філософії серця»); драматургічна напруга процесу становлення – «статика в динаміці» (медитативний тип образності); автономність (однорідність) стилю – гетерогенність стильової моделі (алюзійний спосіб творення стилю); семантична завантаженість «знаків» музичного вираження – «знаковість» семантем народнопісенної традиції; діалектичний тип співвідношення сегментів «драми» – параболічна структура (зі зміною-зсувами значень образу) художнього принципу поемності; аналітичність (розробковість), дискретність структури – вільне «дихання» куплетної строфіки (мислеформа «співності»), форма варійованої строфи, варіантність (остинатна форма тематизму), варіаційність, рондальність, тирадність; граматична (синтаксична) структуризація – поетизація композиційного «моменту».

Наведені пари значень свідчать, отже, про доволі опосередкований зв'язок з прообразом – в особі класичних здобутків. Виглядає навіть на те, що кожна фіксована позиція здобуває своєрідне альтернативне заміщення<sup>1</sup>. Звідси випливає судження, що проблема співіснування «національно особливого» та «загального» є наріжною: унікальність національного вираження та виразу («фізіономіки») завжди складає альтернативу певному «нормативному» чи загальноприйнятному (тут – академічний досвід). Тому постановка питання щодо «стильової аури» української музичної творчості повинна здобути належні кореляції. Наприклад, якщо й говорити про необхідність виокремлення поняття «національного музичного стилю», то слід виходити з того, що «стиль» – це «світовідчуття, що звучить», і що провідним чинником стильової спеціалізації є його людиновимірність. Зазначені моменти – це найнеобхідніша умова самого думання про стиль, що як категорія потребує чіткої методологічної вправності на пояснення інваріанта стилю, що, своєї черги, складається за параметрами архітектоніки музичного тексту: від фіксації історично зумовленої світоглядної парадигми та типу світосприймальної настанови; крізь встановлення «духовної ситуації часу», що стосується і культури, і типу особистості; до фіксації провідної епістеми чи лексеми у вигляді жанрової домінанти творчості та вирізнення стилістичного арсеналу стильової системи – як її психоповедінкового інваріанта. Усе це – підстава для нейтралізації звички уніфікувати стильову парадигму засобом фіксації наявності певного нормативу, «правила» чи загалом сталості стилістичного забезпечення. Бо якщо категорії універсального світовідношення дозволяють розглядати історію музичної культури як вищий вид руху, то система етнонаціональних її модусів – це живі порухи самої історії. Виглядає так, що загальностильова парадигма реалізується в етнонаціональних модусах засобом дискурсу: вони завжди настроєні на ненормативність, підкреслюють суб'єктність<sup>2</sup>. В українській музичній творчості – це передусім ментально зумовлювана «психоаналіза буття» (вислів Л. Рудницького) з її переважаючим інтровертним спряму-

<sup>1</sup> Такої різючої різниці не спостерігаємо навіть при осмисленні специфіки романтичної стилістичної системи, де «нормативна» (класична) лексика використовувала власні можливості для вираження вже інших художніх завдань (монотематизм, пісенний симфонізм, ненормативні періоди, «вкорочені» і неподільні цикли, фазова драматургія композиційної форми тощо).

<sup>2</sup> Аналітична плідність супровідного до категорії етнонаціональної ідентичності поняття *етнонаціонального модусу* – у фіксації самої закономірності на унікальність, на щоразу іншу зумовленість історично-конкретним світовідношенням.

ванням, що як етнонаціональний модус підкріплюється пріоритетом кордоцентричного чинника виступає в ролі «надихаючого» начала. Подекуди – це також переродження архетипно заданого емоціоналізму в екстравертний тип, коли є місце драматичним збуренням (М. Лисенко, Б. Лятошинський); або ж синтетична модель амбоверта (С. Людкевич).

Наступна важлива заувага стосується звички сприймати поняття «національне» за синонімію поняття «етнічне», що можна пояснити не інакше, як невибагливість щодо понятійно-смыслового арсеналу буденної практики. Однак поміж термінологічним сенсом «етнічного» та «національного» як категорій лежить вельми непростий на механізми взаємодії зв'язок, про що в результаті можемо говорити як про різноспрямовані векторні проекції: етнічна ідентичність – як принципово згорнута «у саму себе» формація; натомість національна ідентичність – як розгортка «назовні», але згідно з ментально-архетипним змістом етнічного. Крім того, кожна з цих форм ідентичності має власні культурологічні проекції ідентифікації: 1) етнічна ідентифікація (психічно-внутрішнє, в значенні архетипного) – як сенс просвітянсько-культурницької парадигми з її етнографічним типом свідомості; 2) національна ідентифікація (психічно-зовнішнє в значенні ментального) – як сенс націєтворчої парадигми, що є результатом етнонаціональної собітотожності. Зокрема, найпершою щодо вирізнення етнічної форми ідентичності є її конкретно-історична особливість, однак як те, що містить потенціал майбутнього свого розвитку (культурно-генетична програма переведення досвіду минулих поколінь у цінності теперішнього). Розгортання цього потенціалу в часі є результатом етнонаціональних модусів, які виявляють «імунну» реакцію щодо чужорідних культурних символів та цінностей – згідно з культурно-сепаративною функцією, що межує з інстинктом самозбереження. Тому однією з найстійкіших і найвиразніших матриць структурування етнічної форми ідентичності є звичаєвість: її дотримання (компонування «на тему» народної пісні, цитатне уведення пісенного матеріалу та запозичення народнопісенної лексики, затребуваність жанру художньої обробки народнопісенного зразка та його стилізації «в народному дусі» – тобто принципове дотримання етнічної автентичності мислення взагалі) є рівнево необхідним моментом «кодування» національного стилю<sup>1</sup>. Однак духовні межі етнічної автономії, що передаються як певний природний стан світорозуміння, на певному етапі переростають у синтетичні візії світу, коли принциповим є розімкнення «свого» в координатах резонування з «іншим» собі подібним. Це порушення «жорсткості» етнічної форми ідентичності відбувається за собом рефлексивної самоідентифікації, яка, своєю чергою, сприяє виходу за межі етнічно-комунікативних функцій у бік полісемантичності. Саме в цей момент, коли тип культури формується коштом змін та ускладнення, і виникає позначення «національна»: відтепер вона є «надетнічним», але «не безетнічним» утворенням; більше того – вбирає у себе її етнічне ядро, але не обмежується ним; та є не стільки інтегративною (тут – в сенсі поповнення), скільки синтетичною формацією. Саме тому щодо лисенкової (класичної) моделі національного музичного стилю та, особливо, її модерної версії (В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса) мусимо говорити про затребуваність такого шляху, коли при розумному збереженні етнічної форми ідентичності на неї не лише «нанизувалися» інші ціннісно-культурні стереотипи, але й трансформувалися власні – в сенсі вже національної форми ідентичності (тут – алюзійний спосіб розвитку стилю, заснований на свідомих жанрово-стильових та лексичних запозиченнях з полюсом стильового притягання в особі метатеми пісенності). А отже, якщо сталість, неперервність почуття етнічної форми ідентичності є природною необхідністю існування, то національна ідентифікація у «шифрах» трансцендентності загальнолюдського досвіду (тут – макроіндивідуаційний рівень) володіє етичним пафосом нового самоздійснення – коли досягається усвідомлення величі можливого<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Так, генетична прив'язаність творчого мислення українських композиторів на межі XIX–XX ст. до народнопісенної логіки мала вагому культуротворчу підставу: усі сфери життя українського народу були тоді «зав'язані» на політичних процесах і живилися ідеєю національного самоусвідомлення. Уповні закономірно, що «душею» подібних процесів була саме *етнічна форма ідентичності* – чинник, який забезпечував опір культурній експансії та надмірним новаціям і натомість проголошувався як ефективний засіб збудження національної пам'яті.

<sup>2</sup> Чи ж не тому свого часу пріоритет етнографічного рівня свідомості, що оберігав духовну чистоту етнічного начала, мав в особі С. Людкевича свого прискіпливого опонента? Адже надмірну

Таким чином, первинний стан тотожності (за К.-Г. Юнгом), що його транслює етнічна форма ідентичності, – це своєрідна аксіома становлення та структуризації національного музичного стилю (його рамки – процес мікроіндивідуації), що спонукає до методу адекватного співвідношення мислеформ національної культурної пам'яті та лексико-граматичних форм академічної моделі музичного мислення – з їхньою корекцією в бік дотримання автентичності фольклорних лексем; натомість національна форма ідентичності – це принципово розімкнута форма етнонаціональної самоідентифікації, що покладається на раціонально організований процес відбору доцільного та симбіоз з матрицями загальнокультурного досвіду в напрямі рефлексії власної самоцінності (рамки її дії – процес макроіндивідуації). І якщо етнічна форма ідентичності зумовлюється тиском об'єктивного на суб'єктивне (жорстке відокремлення «свого» поміж «чужого» – перемишльська школа, Ф. Колесса), то національна є прямо протилежним відношенням і покладається на активність суб'єкта, його свободу у свідомому самовизначенні<sup>1</sup>. На цьому моменті, щоправда, вирішальне значення здобуває селекція позитивного змісту історичної пам'яті та трансформація цього «відібраного» змісту (як «духу» традиції) у сучасну рефлексивну сферу – за матрицями вже особової форми ідентичності, яка є найвищим вираженням духовної модальності – стану критичної рефлексії в напрямі пошуків власної ідентичності та сенсу буття, що подається як універсальна інтенція свідомості та мислення (тут – гранична автономізація індивідуального композиторського стилю, або ж модель «моностилу»).

Так, вже у творчому методі М. Лисенка споглядаємо намір опанування простору національної музичної творчості під виглядом «поля вибору» (згадаймо гетерогенність, «хрестоматійність» лисенкового стилю); причому такий, що у ньому слід виявляти характер національного самоствердження – здатність актуалізувати й опредметнювати потенційно існуючі смисли «національного». Зокрема, етнічні матриці свідомо підлягали «академізації» – поєднанню з певними історико-стильовими альянсами, що забезпечувало потужність феномена націогенезу (згадаймо, наприклад, «цитатні» уведення фольклорного матеріалу в М. В. Лисенка, які вкладалися ним у барокові моделі – «Українська сюїта в формі старовинних танців» тв. 2, – й тим самим розтискали часові рамки буття української пісенності). У зв'язку з цим вельми показовим є також факт сміливої жанрової диференціації інструментальної музики у творчості В. Барвінського, що можна розцінювати як свідомий намір послабити (!) відчуття культурної залежності від етнічної форми ідентичності (нагадаємо, що на межі XIX–XX ст. пріоритетним було орієнтування на пісенні форми фольклорного зразка, «в образі» яких писалися, зокрема, фортепіанні мініатюри). Важливо також усвідомлювати, що це був шлях адаптації певного лексико-технічного досвіду (під виглядом свідомих «запозичувань» та «наслідувань», що в текстології тлумачиться під виглядом опанування простору поміж «Ми» і «Вони»), в рамках якого загальновідомі матриці «прочитувалися» в «знаках» національної культури та індивідуального досвіду світовідчуття – на ґрунті епістеми «філософії серця» (П. Юркевич) і такої її мислеформи, як пісенність<sup>2</sup>.

А отже, дотримання однієї з названих форм ідентичності – це завжди особливий характер творчого процесу. Так, з одного боку, у світі музики В. Барвінського є покріплена історичність національного композиторського стилю в особі М. В. Лисенка – під виглядом актуалізації та виразного накреслення атрибуції національної культурної пам'яті; а з іншого, – це також «процеду-

---

прив'язаність до матриць етнічної форми ідентичності він характеризував «рутенською заскорузлістю» й натомість закликав до «європейськості» [цит. за 12].

<sup>1</sup> Сенс такого цілепокладання полягає у тому, що логіка національного культуротворення постає ґрунтом гармонізації поміж етнічно-залежним (невільна співприналежність) та національно-вільним, яке виявляє пряму залежність вже не від емпіричної, а від раціоналістичної постави (запорукою такої раціоналізації вважається інтелектуально налаштоване синтезування світорозуміння й світовідчуття).

<sup>2</sup> Зауважимо, що *пісенність* – це не тільки «типові для народнопісенної традиції сюжети та герої» (Л. Кияновська); це – епістемологічно складена парадигма духовного світобуття етносу, яку слід мислити *концентрацією ментальних утворень*. Інакше кажучи, *пісенність* – це ментальна *мислеформа*, яка має власний енергетичний вміст (квант) і є складовою української етнонаціональної психодумкосфери (ментальне поле). Така діагностика «пісенності» відповідає постнеокласичній науковій картині світу, в рамках якої ця мислеформа є чинником транслювання певного суцього, а саме – *ментально-архетипного змісту* національної культурної традиції.

ра» відбору доцільного. Мовою сучасних етнопсихологічних досліджень така дія позначається як рефлексія в напрямі власної самоцінності – свідомого самоототожнення з певними культурними феноменами (дискурсивна формація). І якщо у Лисенка – це ментально «об’єктивований» образ романтичної доби із чинністю мислеформ національного самоусвідомлення як похідних від національної ідеї (моралізм національного епосу), то у В. Барвінського – кордоцентричний ракурс самопізнання й самоусвідомлення, що концентрується в особистісному вимірі та індивідуалістичній світосприйняттю. Крім того, В. Барвінський виявив власне ставлення до етнічної форми ідентичності – в напрямі осучаснення (а не архаїзації – як у М. Лисенка) етнічних матриць, чим здійснив одне з геніальних передбачень стосовно останньої третини ХХ ст. – відтворення віддаленого зв’язку часів у «новій фольклорній хвилі» (Л. Грабовський, Л. Дичко, М. Скорик), яка на поєднанні архаїчного та авангардного посприяла високій автономізації індивідуального композиторського стилю. Зауважимо, що обидві моделі національного музичного стилю (класична – у Лисенка, модерна – у Барвінського) є історично конкретно співвіднесені з усвідомленням духовної ситуації часу, яка мислилась в тісній залежності від громадянської позиції культуротворення – як з боку просвітянсько-культурницької (П. Куліш), так і з боку націєтворчої (М. Драгоманов) парадигм. Звідси – потреба у ще більш загальному осмисленні процесу національного стилеутворення, що його можна призвести до стану ієрархічного узгодження вимірних проєкцій етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. Ці проєкції – суть настановні позиції щодо творення національного стилю, які конкретизуються як системні умови чи, як вже зазначалося, парадигма. Вона передбачає вміст таких параметрів:

- 1) ментально-архетипний зміст національної культури за природними нормами світобуття етносу;
- 2) рефлексивна світосприймальна настанова як світовідчуттєвий зворот і психологічне відтворення кордоцентризму та емоціоналізму;
- 3) модальність української національної ідеї – стани збудження національної пам’яті та заснованих на ній виявів історичних прагнень;
- 4) лексема пісенності як типологічно адекватна мислеформа відтворення епістемі «філософії серця» (за П. Юркевичем);
- 5) композиційно-драматургічний пріоритет пісенної строфіки (у тому ж числі – думової тирандності) та варіантності і варіаційності як технік музичного мислення.

Звісна річ: у цьому випадку йдеться, нагадаємо, про найбільш загальні положення щодо етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. В рамках цієї парадигми є місце будь-яким стильовим запозиченням та новаціям, оскільки початкове значення індивідуалізації (за феноменом тотожності), що пов’язане з етнічною самобутністю, через ідентифікацію з національно-особливим як певним «загальним» (згідно з Юнгом – це безсвідома імітація) покріплює в подальшому індивідуально-особливе. Наприклад, у світі музики В. Барвінського – це новітня (модерна) індивідуально-стильова версія етнонаціональної собітототожності, на що вказує спосіб етнонаціональної ідентифікації: не лексичні «вкраплення» (як у Д. Бортнянського) чи стилізація (перемішльська школа), і не синтезування академічного з фольклорним (як у М. Лисенка чи Ф. Колесси), а власна мовленнєво-мисленнєва організація – симбіоз (!) семантики пісенності (в сенсі оберегу) з новітніми та історично віддаленими епістемологічними формами, що не лише (як у М. Лисенка) «перетравлюються в тілі рідної мови» (вислів О. Козаренка), але й сприяють індивідуально-стильовій спеціалізації музичного вислову та вираження за усіма рівнями архітектоніки музичного тексту – в сенсі етнонаціонально собітототожного «психоповедінкового інваріанта»<sup>1</sup>.

Описані моменти герменевтичного пророблення проблеми національної самобутності української музичної творчості вказують на саму можливість сталого дотримання дослідницького інтересу щодо «національного суб’єкта» в просторі множинних історичних систем – всупереч асиміляційним поглядам. У такому практичному значенні репрезентована модель наукового пошуку підтверджує свою пріоритетність як вагомий чинник модернізації самої проблеми

<sup>1</sup> З-поміж авторської стилістичної системи спеціально вирізняємо композиційно-драматургічний новотвір – «суцільну варіаційну форму» (визначення самого В. Барвінського), яку доречно мислити як своєрідний семіотичний код творчого методу В. Барвінського.

– в якості проблеми етнонаціональної ідентичності, яка апелює не стільки до сфери типологічного (загального), скільки до суб'єктивного досвіду світовідчуття (нагадаємо: стиль – це світовідчуття, що звучить). У цьому ж досвіді є місце етнонаціональній ідентичності – генетично-природній формі собітотожності, що у властивий спосіб спричиняє структурування художнього вираження і лише у такому вигляді потрапляє до загального контексту. Зокрема, запропонована парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості – це аналітичний конгломерат, який здатний надавати можливість достеменно «пізнавати суб'єкт»; у тому ж числі – розпізнавати у ньому присутність певного об'єктивного, але яке є асимільоване суб'єктивним. Однак заявлена позиція – неабияке випробування для сучасної музикознавчої практики, яка здебільшого пасивно ставиться до методологічних перетворень у системі музикознавчого знання та алгоритмів постмодерної музикознавчої свідомості. Що ж до дослідження національної самобутності української музичної творчості – це випробування на забезпечення герменевтичної рецепції національної творчості від «впливології» з боку світового контексту.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Горюхіна Н. Методика аналізу національного стилю / Н. А. Горюхіна // Горюхіна Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 81–99.
2. Гуменюк Т. Модернізм/постмодернізм – від дискурсу до дискурсу / Т. Гуменюк, С. Тишко // Київське музикознавство. – К. : Видання Київського державного вищого музичного училища, 2001. – Вип. 6. – С. 227–242.
3. Каралюс М. Деякі риси стилю модерн в українській музиці (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / М. Каралюс, С. Черепанова // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта. – Львів : Каменяр, 1998. – С. 388–394.
4. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя / Л. Кияновська, Л. Мазепа // *Musika galiciana*. – Rzeszow : WSP, 1999. – Т. III. – С. 225–236.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.
6. Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського / О. Козаренко, О. Смоляк // Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкової академії. – Тернопіль, 1998. – С. 31–35.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови : Монографія. – Львів : НТШ, 2000. – 285 с.
8. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття : ідеї поступу і розвиток національних традицій / Н. Костюк. – Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Київ, 1998. – 23 с.
9. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства / І. А. Котляревський [та ін.] // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей. – Мелітополь : Сана, 2002. – Вип. ІХ (Українське музикознавство на зламі століть). – С. 15–23.
10. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : Монографія. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.
11. Юдкін І. Інтерпретація української художньої спадщини : аспекти творчого плюралізму / І. Б. Юдкін, І. Ф. Ляшенко // Українська художня культура : Навчальний посібник / І. Ф. Ляшенко, О. С. Найден, І. Б. Юдкін [та ін.]. – К. : Либідь, 1996. – С. 281–298.
12. Ярмо М. Художньо-стильові особливості українського музичного модерну в соціокультурному контексті «фази європеїзації» / М. І. Ярмо, І. М. Сікорська // Музична україністика : сучасний вимір : Збірник наукових статей пам'яті музикознавця, доктора мистецтвознавства М. М. Гордійчука. – К. : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2011. – Вип. 6. – С. 189–198.



**ВЛАДИМИР ГОРОВИЦ КАК ПРЕЕМНИК СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА  
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРЕТЬЕГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА**

*В статье исследуются особенности преемственности пианизма Владимира Горовица от его наставника Сергея Рахманинова. Рассматривается личность Горовица, особенности его пианистических характеристик. Проанализированы вербальные свидетельства игры С. Рахманинова, В. Горовица и определены признаки преемственности интерпретации.*

*Ключевые слова:* С. Рахманинов, В. Горовиц, интерпретация, Третий концерт для фортепиано с оркестром, исполнительские характеристики.

I. S. KURKOVA

**ВОЛОДИМИР ГОРОВИЦЬ ЯК ПОСЛІДОВНИК СЕРГІЯ РАХМАНІНОВА  
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРЕТЬОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ**

*У статті досліджено особливості наслідування піанізму Володимира Горовиця від його наставника Сергія Рахманінова. Розглянуто постать Горовиця та особливості його піаністичних характеристик. Проаналізовано вербальні свідчення гри С. Рахманінова, В. Горовиця та визначено ознаки наслідування інтерпретацій.*

*Ключові слова:* С. Рахманінов, В. Горовиць, інтерпретація, Третій концерт для фортепіано з оркестром, виконавські характеристики.

I. S. KURKOVA

**VLADIMIR HOROWITZ AS THE HEIR TO THE INTERPRETATION  
OF SERGEI RACHMANINOFF'S THIRD PIANO CONCERT**

*The article discusses the personality of Vladimir Horowitz, especially his pianistic performance. Analyzed verbal testimony games by Rachmaninov, Horowitz and identify signs of continuity of interpretation.*

*Key words:* S. Rachmaninov, V. Horowits, interpretation, the Third Concert for the piano with the orchestra, performance characteristics.

В современном музыковедении и существующей критике истории пианизма хорошо известно, какое воздействие оказала личность С. Рахманинова на исполнительское творчество В. Горовица. Актуальность настоящего исследования состоит в том, что именно Третий концерт Рахманинова, который и сегодня находится в репертуарах талантливейших пианистов мира, становится краеугольным камнем в творчестве Владимира Горовица, и именно интерпретация обозначенного произведения способствует приобретению «звания» последователя рахманиновского исполнительского искусства.

Сведения о преемственности пианизма Горовица от Рахманинова можно обнаружить в мемуарах и эпистолярном наследии [6; 7; 21], а также в исследованиях о стилях выдающихся пианистов [13; 18]. Так, например, Д. Рабинович отмечает: «Преемственность Горовица от Рахманинова вроде бы не составляет предмета спора – аргумент – приверженность (особенно в молодости) к рахманиновскому искусству – в частности же, очевидная родственность авторскому исполнительскому замыслу трактовки Горовицем Третьего рахманиновского концерта» [18, с. 124]. Следует обозначить, что никто из исследователей творчества Рахманинова и Горовица специально не обращается к изучению их личных взаимоотношений в контексте интерпретации Третьего фортепианного концерта Сергея Рахманинова. Мы сконцентрировали всю существующую информацию об исполнительских характеристиках обоих пианистов и сконст-

руировали собственный взгляд на общность индивидуального стиля, особенно по отношению к исполнению Третьего концерта.

Цель нашего исследования – выявление тех особенных качеств и характеристик пианизма Владимира Горовица, благодаря которым его исполнение Третьего концерта Рахманинова стало легендарным событием в истории пианизма.

Многочисленные факты подтверждают, что Рахманинова всегда интересовала интерпретация Третьего концерта Горовицем, причем в разные периоды творчества пианиста – композитор высоко ценил его исполнительские возможности. Вот как об этом пишет Д. Дюбаль: «В доме Стейнвея Горовиц играл Третий фортепианный концерт Рахманинова, а автор аккомпанировал на втором инструменте. Это была самая заветная мечта пианиста, и она сбылась. Рахманинову очень понравилась интерпретация его концерта в исполнении Горовица, и они быстро стали друзьями. Эти дружеские отношения с годами становились все крепче и крепче» [31, с. 24]. Исполнение Горовицем Третьего концерта отличалось тем, что пианист формировал новое видение произведения Рахманинова, создавая на его основе совершенно инновационную трактовку популярного музыкального творения. Это, в свою очередь, подтверждает мысль о том, что интерпретация как явление культуры есть создание нового художественного целого и новых частных.

Следующая история, которую также поведал Д. Дюбаль, послужит примером творческого взаимодействия Рахманинова и Горовица: «После того, как Горовиц разыгрался, он исполнил для меня сонату № 2 Рахманинова. Он любил это произведение. Рахманинов опубликовал его в 1913 году. Со временем почувствовал, что Соната слишком длинная, и композитор сократил ее. Горовиц высказал свое мнение Рахманинову, считая, что он уж слишком ее сократил. На это Рахманинов ответил: «Господин Горовиц, вы хороший музыкант. Выберите то, что считаете лучшим из обеих версий, и сыграйте мне». Горовиц так и сделал, и Рахманинов это одобрил» [31, с. 53]<sup>1</sup>.

Правда, существует и другой взгляд на подобные высказывания Рахманинова. Так, С. Волков в своем труде излагает мысль о непосредственной конкуренции музыкантов, в которой Рахманинов, признавая превосходство своего визави, предпочитал первым это огласить общественности, нежели услышать из уст критиков. Но в этой же монографии есть и описание событий, возможно, сглаживающих подобные отношения: «Володя Горовиц забавлял Рахманинова тем, что очень смешно имитировал разных пианистов. Например, показывал престарелого Игнаца Падеревского, который, выходя на сцену, не понимает – где же стоит рояль? Куда идти? И конфузится! Это было очень похоже!.. Еще Горовиц пародировал помпезного Артура Шнабеля или Вальтера Гизекинга: как Гизекинг задирает руки – будто для мощного удара, опускает их с размаху на клавиатуру – а звучит меццо-форте... Рахманинов от этих карикатур Горовица был в восторге! Пока Володя не изобразил ему однажды Рахманинова: как тот выходит – сгорбившись, тяжело таща ноги, на эстраду и, усевшись за рояль, характерным жестом проводит рукой по лицу. Тут Рахманинов обиделся...» [14, с. 132].

Исходя из вышесказанного в связи с отношениями С. Рахманинова и В. Горовица по поводу Третьего концерта, сложно однозначно ответить на вопрос, чего Рахманинов хотел от Горовица как интерпретатора его сочинения вообще. Монографии о творчестве Рахманинова и эпистолярное наследие композитора не дают однозначного ответа. Мы попытаемся его отыскать.

Как нам представляется, в первую очередь Рахманинов видел в Горовице своего единомышленника, продолжателя традиций русского пианизма (прежде всего – романтического). А Третий концерт, который содержит в себе очень яркие романтические черты, стал неким краеугольным камнем в их отношениях с Рахманиновым и сыграл особенно важную роль в творчестве В. Горовица как выразителя идей композитора.

На закате жизни Рахманинов искал себе партнера для игры в дуэте, и Горовиц, учитывая качества пианизма, которые особенно проявлялись в манере и особенностях его интерпретации Третьего концерта, стал для Рахманинова именно тем человеком, который знал, что не-

<sup>1</sup> Это высказывание приводят в несколько ином контексте в своей статье Ю. Зильберман и С. Тышко [11, с. 138].

обходимо для совместной игры (речь идет об общности взглядов, манере исполнения, взаимных идеях и др.).

Неоспоримо, что отношения Рахманинова и Горовица были не просто дружескими, а очень близкими духовно, и Рахманинов выступает в них уже не только опытным наставником, но еще и «ребенком»<sup>1</sup>, который еще способен «распахнуть» душу в попытках отыскать родственную себе.

В статье «Композитор как интерпретатор» Рахманинов пишет: «Что касается меня самого, я чувствую, если моё исполнение собственных сочинений отличается от исполнения чужих произведений, это потому только, что свою музыку я знаю лучше. Как композитор я уже так много думал над ней, что она стала как бы частью меня самого. Как пианист я подхожу к ней изнутри, понимая её глубже, чем её сможет понять любой другой исполнитель. Ведь чужие сочинения всегда изучаешь, как нечто новое, находящееся вне тебя» [6, с. 128]. Подобное высказывание композитора отображает, насколько трепетно и критично он относился к интерпретации вообще, а собственных произведений тем более.

В таком контексте необходимо выделить благосклонность и симпатию Рахманинова к исполнению его произведений В. Горовицем и их теплые отношения. Третий концерт стал ориентиром, компасом, следуя которому, вернее, прочувствовав и поняв который, можно понять и композитора. И личностью, чье исполнение и мироощущение, как сердце, билось в едином ритме с сердцем Рахманинова, стал Владимир Горовиц. А его интерпретация Третьего концерта приобретает значение явления художественной культуры, будучи новаторской в истории традиции исполнения данного сочинения Рахманинова.

Рабинович писал, что отношения Рахманинова и Горовица – это «проходящая сквозь всю жизнь Горовица духовная связь с Рахманиновым, с его пианизмом, с его творчеством, с его личностью (еще ребенком самостоятельно разучил все имевшиеся в доме фортепианные пьесы Рахманинова)» [18, с. 128]. Тем самым в очередной раз подтверждая близость дружбы двух великих музыкантов.

Отмечая уникальность и красоту Третьего концерта, Б. Асафьев писал: «Страстная, темпераментная и насыщенная нетерпеливым бурным и протестующим пафосом лирическая музыка» [3, с. 201], акцентируя романтические черты стиля Рахманинова. Будучи смелым новатором в пианизме XX века, Рахманинов, по мнению В. Цуккермана, смело «ломал сложившиеся традиции известных интерпретаторов» [28, с. 252].

Для выявления критериев, определивших выбор Рахманинова в отношении к Третьему концерту, нужно рассмотреть сходство исполнительских манер Рахманинова и Горовица.

Об исполнительстве Горовица возникали следующие вербальные ассоциации: «Сочетание сказочной, «миллионовольтной» техники, феноменальных октав и пальцевых пассажей с огненным темпераментом, динамическим динамизмом, сплошной вулкан» [13, с. 350].

О пианизме Рахманинова Г. Коган писал так: «Он выразитель «интимных настроений»» [13, с. 259]. Далее в его работе встречаем характеристику индивидуального пианистического стиля композитора: «Его игра отличалась от игры остальных ... пианистов особой властью. Она отнюдь не шла навстречу слушателю, его ожиданиям, его пониманию исполняемого произведения; наоборот, она шла скорее наперекор этому, резко, жёстко противопоставляя ожидаемому иное толкование, беспощадно навязывая его аудитории ... Но в этом противопоставлении не чувствовалось ничего надуманного, нарочитого. Рахманинов играл так не потому, что стремился исполнять иначе, чем другие, а потому, что такова была его индивидуальность, его художественная натура, потому что он не мог играть иначе. Скрябин провозглашал верховенство воли художника, его «хочу»; Рахманинов ничего не провозглашал, он просто осуществлял своё «хочу», подчиняя ему зал. Власть этого «хочу» осуществлялась посредством сокрушительной, не знающей препон техники, напористой динамики, неслыханно мощного тона. Более же всего – через ритм. Ритм Рахманинова, стальной по непреклонной равномерности и «акцентности» в одних эпизодах, в других поражал своей гибкостью и кажущейся «сво-

---

<sup>1</sup> Эта аналогия приводится здесь для сравнения с чистотой и искренностью детского восприятия действительности, с присущим им неподдельным доверием и добротой.

бодой»; на самом деле это была «свобода» сгибаемой стальной пружины, сила сопротивления которой всё возрастает, чем больше её сгибают, пока она, вырвавшись, не возвращается в своё естественное положение. Сочетание, своеобразная гармония этих «отгибаний» и радостных, резко акцентированных возвращений в метр составляли главную, своеобразную и совершенно непреодолимую прелесть рахманиновского глубоко органичного ритма» [13, с. 259].

Эти две полярные характеристики раскрывают, с одной стороны, техничность в исполнительстве Горовица, а с другой – музыкальность у Рахманинова. Но важно то, что интерпретация Горовицем Третьего концерта всегда вызывала исключительно позитивные отклики, и почти всегда указывалось сходство Горовица с пианизмом Рахманинова в исполнении этого произведения. Благодаря уникальным исполнительским характеристикам и индивидуальному стилю Горовица, его интерпретация Третьего концерта – не просто качественная трактовка произведения, но и новое видение сочинения Рахманинова, при котором пианист вкладывает свою душу и создает поистине обновленное истолкование высокохудожественного творения на основе уже существующего.

Необходимо помнить о том, что Рахманинов отдавал предпочтение исполнению преимущественно своих произведений<sup>1</sup>, в качестве доказательства приведем следующую мысль из статьи Ю. Зильбермана и С. Тышко: «Вообще же Рахманинов, как известно, был менее склонен к публичному исполнению чужих фортепианных сочинений, чем своих (это касается и фортепианных концертов). При необходимости играть чужую музыку он иногда испытывал известный психологический дискомфорт и вообще до некоторой степени сомневался в возможности пианиста адекватно воссоздать чужой авторский замысел» [11, с. 134]; Горовиц расставлял личные приоритеты в репертуаре подобно своему наставнику и также неподражаемо исполнял<sup>2</sup> сочинения именно Сергея Васильевича.

Еще исполнительство Горовица, по мнению Рабиновича, можно охарактеризовать так: «Ошеломляло качество этой виртуозности, соединившей в себе неслыханную моторность, блеск, неукротимость огненного темперамента, всепобеждающий напор с какими-то иными свойствами...» [18, с. 198].

Известная пианистка Е. Рихтер дает следующую характеристику молодому пианисту: «Горовиц – последний представитель эпохи салонного музицирования, музыкант с ярко выраженным виртуозно-эстрадным приоритетом, по своему амплуа – «художник-монументалист», непревзойденный интерпретатор масштабных, «симфонических», «концепционных» полотен»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Здесь хочется упомянуть, как слушатели описывали игру Сергея Васильевича: «... образы, творимые Рахманиновым-пианистом, бесконечно глубоки, необычайно искренны и почти всегда безысходно трагичны. Бесконечная элегия бессилия и обреченности. Минор! Остатная, сквозная тема смерти! С. Рахманинов и в жизни нередко производил впечатление мрачного мизантропа, не верящего в свои силы, всего боящегося: людей, смерти, эстрады. По свидетельствам современников, с видом осужденного, поднимающегося на эшафот, шел он к роялю. Но начинался концерт, и Рахманинов ошеломлял всех властностью и сверхъестественной виртуозностью своей игры. Такую виртуозность просто невозможно не заметить. Она приковывает к себе внимание не только в фантастических темпах пассажей и громopodobных раскатах колокольных аккордов, но раньше всего в удаляющихся звучаниях, создаваемых звуками ощущения тишины: не текст, а подтекст, не действие, а поддействие, бездна, которая манит, заупокойная молитва, нисхождение» [24, с. 130–131].

<sup>2</sup> Игра Владимира Горовица рождала следующие ассоциации: «Парадоксальность его музыкального мышления была удивительна. Часто, с точки зрения здравого смысла принятых в музыкальном мире трактовок, его интерпретация была неправильной, не вкладывалась в рамки известных и узнаваемых концепций. Но она гипнотизировала, притягивала, не давала расслабиться ни на миг. Это была волшебная сказка гения, которую можно было оспорить, не принять... Но лишь потом, после концерта. Когда же она звучала, ее слушали и наслаждались, это было трансцендентное состояние, в которое погружал слушателя Маг» [8, с. 15].

<sup>3</sup> «Горовиц как музыкальное явление, как пианист, как личность интересовал Генриха Густавовича чрезвычайно. Его восхищал совершенный пианизм Горовица, его «демоническая» техника, темперамент, острота ритмического рисунка и образной выразительности. Но вместе с тем Генриха Густавовича пугали и отталкивали в Горовице черточки пошлости и пустоты не только в суждениях, не касавшихся музыки, но порой и в суждениях, прямо с нею связанных. ...Генриха Густавовича удивлял «эстрадный» подход Горовица» [8, с. 15].

Его интерпретации отличаются глубиной проникновения в авторский замысел, колоссальной интенсивностью артистического переживания, стремлением донести до слушателя «сверхзадачу» концепции<sup>1</sup>. Особенности его исполнений отражались в ярких характеристиках. Ю. Зильберман, например указывает следующее: «К основополагающим чертам пианизма и исполнительского стиля Горовица, выработанных уже на раннем этапе его творческой биографии, следует отнести безусловную принадлежность Горовица к романтическому направлению в фортепианном искусстве – скорее «рубинштейновской», чем «листовской» линии романтического пианизма. Речь идет о масштабности, оркестральности его мышления на инструменте как фундаментальных чертах пианизма Горовица. Это свойство роднит также исполнительский стиль Горовица с рахманиновским. Преемственность от Рахманинова и в таких романтических чертах пианизма Горовица, как темпераментность, страстность, даже «демонизм» его интерпретаций. С отмеченными выше чертами стиля Горовица непосредственно связано такое важное и всегда заметное свойство его пианизма, как вокальность, стремление к пению на инструменте, тембровое богатство и особая утонченность, разнообразие приемов звукоизвлечения» [9, с. 13].

В воспоминаниях дирижера и педагога Н. А. Малько о Рахманинове содержится особая характеристика пианизма композитора, которая свойственна и личности Горовица: «Он не преувеличивал выразительности исполняемой музыки, не делал Монблана из каждого нарастания, из каждого *crescendo*, не замирал сладостно при каждом *diminuendo* и *ritardando*, не выдумывал оттенков, не указанных автором, не гонялся за эффектами ради эффектов. Но в его исполнении было нечто более ценное – он знал то, что составляет чуть ли не главный секрет всякого исполнения – чувство меры – и он исполнял не себя, а музыку автора. А это является целью настоящего художественного исполнения» [7, с. 230]. Именно чувство меры и сделало исполнение Третьего концерта Владимиром Горовицем идеальным для Рахманинова, ведь молодой пианист не просто выражал заложенное композитором содержание, он вкладывал какую-то долю себя, своей души, но в таком идеальном соотношении, что создавалось нечто большее, чем даже предполагал Рахманинов. И эта интерпретация стала именно тем, к чему стремился и чего хотел композитор. Кроме того, указанные факторы привели к тому, что исполнение Горовицем Третьего концерта стало поистине легендарным событием, а именно – грандиозным явлением культуры.

В итоге Третий концерт стал фундаментом, сыгравшим колоссально важную роль в жизни Рахманинова и Горовица: этот Концерт их познакомил, связал воедино творческие пианистические предпочтения, завязал прочную дружбу на многие годы и «подпитывал» Горовица до самой смерти общением с Рахманиновым через его произведения. И самое главное, Третий

---

вица к выбору вещей для концертной программы. Горовиц составлял программы своих концертов, всегда учитывая при этом «законы утомляемости» публики и ее вкусы. Программы были, скорее, короткие. Зато Горовиц охотно и много играл на бис, обычно вещи, знакомые публике и любимые ею, технически блестящие, эффектные. Неутомленная короткой программой, аудитория слушала эти бисы с восторгом. И было чем восторгаться! Но этот постоянный учет вкусов аудитории внушал Горовицу порой сомнительные – в художественном смысле – эксперименты». Я ни за что не буду играть на концерте, – говорил Горовиц, – большую вещь, если она заканчивается *piano* или, еще хуже, *pianissimo*. Для публики надо играть большие вещи только с громким окончанием». Генрих Густавович понимал «профессиональное» происхождение этого принципа, но осуждал его как художник. С этой же точки зрения он осуждал «спортсменские» задачи, которые Горовиц часто ставил перед собой, разучивая вещь. «Я хочу, – говорил Горовиц, – сыграть этот этюд в одну минуточку...» [17]. Историки пианизма часто выдвигали обвинения Горовицу в некоторых особенностях его игры, в чем мы их не всегда поддерживаем.

<sup>1</sup> Развивая синонимичный ряд, можно продолжить: концепционность интерпретации, «крупный масштаб» выразительных средств, исключительная роль ритма, высокая степень интенсивности переживания, «симфоническое» фактурное и структурное мышление, тенденция к «гигантомании»: форсированная динамика, предельно заостренные контрасты, гиперболизированная агогика. В стилевом отношении игра Горовица – пример исторически-объективного подхода к каждому из интерпретируемых стилей. При этом в отношении средств выразительности Горовиц, как правило, достаточно скуп в отношении «внешних» проявлений (рубато, детализация) и основное внимание уделяет внутренней симфонической целостности произведения во всем его масштабе.

концерт став неким артефактом, пропитаним істинно рускими ідеями, завдяки якому їх дружба стала потужним толчком у розвитку російського мистецтва, вона підтримувала російських емігрантів, а також тих, хто залишився на Родині.

Таким чином, інтерпретація рахманіновського Третього концерту Горовицем заслуживає «титула» явлення культури завдяки втіленню в трактовці піаніста замислів Рахманінова, популяризації слов'янської музики та інтеграції російської культури на західних сценах, продовження російської традиції, народних мотивів та культурного життя. В горовицевському виконанні Концерту присутствує також некака еволюція замислів Рахманінова, нове осмислення ідей Третього концерту, яка виникла та розвивалася завдяки творчій дружбі Рахманінова та Горовица.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1982. – 288 с.
2. Арнонкур Н. Музыка как язык звуков / Н. Арнонкур. – С. : Собор, 2002. – 184 с.
3. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1979. – 344 с.
4. Берегова О. Комунікація в науково-освітньому просторі сучасності: дискурс креативності / О. Берегова // Українське музикознавство. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського : Центр музичної україністики. – К., 2010. – Вип. 36. – С. 242–254.
5. Брянцева В. Фортепианне п'єси Рахманінова / В. Брянцева. – М. : Музыка, 1996. – 205 с.
6. Воспоминания о Рахманінове: В 2-х т. Том 1 – М. : Музыка, 1988. – 528 с.
7. Воспоминания о Рахманінове: В 2-х т. Том 2 – М. : Музыка, 1988. – 666 с.
8. Зильберман Ю. Владимир Горовиц. Киевские годы / Ю. Зильберман. – К., 2005. – 187 с.
9. Зильберман Ю. Володимир Горовиц у культурному середовищі Києва кінця XIX – початку XX століття : Автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства / Ю. А. Зильберман. – К., 2004. – 17 с.
10. Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц на родині та в еміграції. Биографическая реальность – искаженная и восстановленная. (Работа над ошибками) / Ю. Зильберман, С. Тышко // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, ім. Р.М. Глієра, 2007. – Вип. 25. – С. 221–237.
11. Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманінову. Пять комментариев к малоизвестному письму С. В. Рахманінова В. С. Горовицу / Ю. Зильберман, С. Тышко // Музыкальная академия. – М., 2007. – № 2. – С. 125–150.
12. Келдыш Ю. В. Рахманінов та його час / Ю. В. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 432 с.
13. Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1968. – 464 с.
14. Мильштейн Н. В соавторстве с Соломоном Волковым. Рахманінов, яким я його знав / Н. Мильштейн // Из России на Запад. – Знамя. – № 11. – 1998. – С. 150–160.
15. Михайлов М. Стиль в музыке / М. Михайлов. – М., 1981. – 232 с.
16. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (проблема анализа): Исследование / В. Москаленко. – К., 1994. – 157 с.
17. Нейгауз Г. Воспоминания, письма, материалы / Г. Нейгауз / [Сост. Е. Р. Рихтер]. – М., 1992. – 312 с.
18. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Критико-публицистические этюды. Избранные статьи / Д. А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
19. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Критико-публицистические этюды. Избранные статьи / Д. А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1981. – Вып. 2. – 229 с.

20. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 1 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1978. – 648 с.
21. Рахманинов С. В. Письма / С. В. Рахманинов / [ред., вступ. ст. и коммент. З. Апетян]. – М. : Музгиз, 1955. – 603 с.
22. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 2 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1980. – 584 с.
23. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 3 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1980. – 576 с.
24. Сирятский В. Умирает ли техника в образах, создаваемых С. Рахманиновым-пианистом? (К вопросу об исполнительском типе) / В. Сирятский // С. Рахманинов: на переломе столетий. Сборник материалов международного симпозиума. – Харьков : Майдан, 2004. – С. 129–134.
25. Туманина Н. История русской музыки: В 5 т. – Том 3 / Н. Туманина. – М. : Музгиз, 1960. – 333 с.
26. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков / С. В. Тышко. – К., 1993. – 120 с.
27. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам». Часть 2. Глинка в Германии или Апология романтического сознания / С. В. Тышко, С. Г. Мамаев. – К., 2002. – 508 с.
28. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
29. Шип С. Творчество Владимира Горовица и проблема анализа индивидуального исполнительского стиля / С. Шип // Володимир Горовиць та проблеми виконавства ХХІ століття. – К., 2006. – С. 39–54.
30. Concertography. A listing of Horowitz's concerts as a professional pianist. Prepared and Compiled by Christian Johansson. – <http://web.telia.com/%7Eu85420275/concertography.htm>
31. Dubal D. Evenings with Horowitz. A personal portrait / D. Dubal. – New York, Carol Publishing Group Edition, 1994. – 321 p.
32. Plaskin G. Horowitz. A Biography by Vladimir Horowitz / G. Plaskin. – New York, 1983. – 789 p.
33. Shonberg H. Horowitz. His life & music / H. Shonberg. – London, Simon & Shuster Ltd, 1992. – 427 p.

УДК 784.95

Н. С. ШЕВЧЕНКО

### УНІВЕРСАЛЬНА ПРАКТИКА ВОКАЛІСТА-ВИКОНАВЦЯ У ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА

*У статті окреслені питання актуальності практичної багатогранності сучасного виконавця. Детально проаналізовані вокальні композиції В. Павліковського та специфіка їхнього відтворення.*

**Ключові слова:** *емоція, манера співу, технічні вокальні прийоми, практична багатогранність співака.*

Н. С. ШЕВЧЕНКО

**УНИВЕРСАЛЬНАЯ ПРАКТИКА ВОКАЛИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В ПРЕЗЕНТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО КОМПОЗИТОРА**

*В статье очерчены вопросы актуальности практической многогранности современного исполнителя. Детально проанализированы вокальные композиции В. Павликовского и специфика их воспроизведения.*

**Ключевые слова:** эмоция, манера пения, технические вокальные приемы, практическая многогранность певца.

N. S. SHEVCHENKO

**UNIVERSAL PRACTICE OF VOCALIST-PERFORMER IN PRESENTATION OF CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSER'S WORKS**

*The given research work outlines topicality of a contemporary performer's practical versatility. The article suggests detailed analysis of vocal compositions by V. Pavlikovskyi and specific character of their reproduction*

**Key words:** emotion, style of singing, vocal techniques, practical versatility of a singer.

Сьогоднішня наповнена повсякчасними дослідженнями, відкриттями, новими поглядами на все, що відбувається навколо. В такому ж стрімкому розвитку перебуває вокальне мистецтво, що є предметом нашого дослідження. Вокальне мистецтво – передусім виконавство, тому, щоб гідно, на часі, представити творчість сучасних композиторів, співаки вивчають стилі, притаманні сучасному композиторському письму, а це вже не просто проблеми голосоведення, це тривалий процес пошуку потрібного звучання сумісного з емоційно-образною складовою задуму автора.

Роботи сучасних авторів вимагають від співака значно ширшого розуміння властивостей власного голосового апарату, зокрема застосування паралельно до традиційних прийомів часто так званих «невокальних», специфічних прийомів, притаманних сучасній музиці. Оскільки універсальність формування співака-виконавця ще не достатньо вивчена, необхідним стає теоретичне обґрунтування можливостей подолання труднощів у підготовці до концертного виконання зразків сучасної музики.

Проблема якісного звукоутворення обговорюється у працях науковців різних епох, сучасна вокальна педагогіка не припиняє опрацювання і констатації актуальності наукових роз'яснень питань технології вокального виконавства. Фундаментальне дослідження зазначеної проблеми проведено Н. Гребенюк [2], де науковець розглянула зміст та структуру феномена творчості у структурі вокального виконавства. Вагомим внеском у дослідження згаданого питання стали роботи таких дослідників, як О. Стахевич, В. Антонюк, Ю. Юцевич та ін. Процес виконання музичних творів як явище музично-художнє розглянуто в наукових працях багатьох дослідників, серед яких Б. Асаф'єв, О. Жарков, В. Москаленко, Є Назайкінський. Композитори, які творять свою музику сьогодні, розкривають для виконавця широкі можливості виявлення індивідуальної виконавської стилістики, виконавської семантики, передбачаючи діалог, який виникає внаслідок злиття задумів авторів музики, текстів і виконавця. Наукова робота О. Філатової [7] представляє розгляд природи і функцій виконавського діалогу.

Мета статті – актуалізація виховання універсального співака для відтворення сучасних вокальних композицій (на прикладі окремих творів українського композитора Володимира Павліковського).

Музика зазначеного періоду – це представлення всіх можливих полістилістичних та поліжанрових синтезувань із вкрапленням фольклорних, академічних та деяких елементів жанрів легкої музики. Внаслідок цього співак зіштовхується з відповідними проблемами ще на початковому етапі знайомства з твором. Проте готовність до інтерпретування твору полягає не тіль-



ки в подоланні проблем технологічного характеру, основною є проблема емоційної готовності до сприйняття, переосмислення, а вже тоді концертного подання.

Емоційна готовність до якісного публічного представлення результатів творчої роботи є домінуючою передумовою вдалого виконання твору будь-якого стилю і напряму. Вагому частку у системі дослідження цього питання займає наукова праця Єрошенко О. В. [3], де дослідниця розкриває концепцію емоційного первня з урахуванням історичного й теоретичного аспектів як однієї з детермінант практики вокального мистецтва. Сфера емоцій відіграє в житті людини чи не найголовнішу роль, це не просто рушійна сила для втілення сценічного образу, це явище, що виникає у повсякденному житті. Із розвитком емоційності тісно пов'язують розвиток творчих здібностей загалом. «Емоція» як процес діяльності здебільшого обговорюється дослідниками театрального мистецтва. Глядач прагне побачити і відчувати багаторівневий вияв емоцій у грі актора; умовно їх можна розділити на три групи: радість гнів і сум [1, с. 19]. Сьогодні співак – це актор, який виконує моноспектакль. Основним завданням виконавця було і залишається розкрити основний зміст відповідно до задуму композитора.

Таким чином, сегмент емоції у становленні співака-виконавця є одним із найважливіших у процесі сценічної роботи. Таке твердження актуальне у контексті не тільки сучасної музики, але й у системі виконавства загалом. Звичайно, вокальна програмна музика полегшує роботу над пошуком образу, на противагу їй існує ряд вокальних композицій сучасних авторів, які відмовляються від програмності і тим самим розширюють поле діяльності виконавця, проте пошук потрібного звучання, образу займає більше часу і змін.

Композитори, які творять сьогодні, виступають «вільними художниками», вони відходять від детального жанрового, стильового, манерного обрамлення власних творів, тим самим даючи необмежену творчу свободу виконавцю. Проте не кожен пересічний співак емоційно та технічно підготовлений до виконання такої музики. З точки зору виконавства свобода мислення композитора завжди позитивно впливає на розкриття нових тембрових забарвлень голосу, та часто, виконавець музики, що твориться сьогодні, виявляється залежним від так званої вокальної школи, яка сповідує навчання виключно однієї манери співу (академічної, народної чи естрадної), а також чіткий поділ на типи голосів, тобто обмеження в регістровому і теситурному відношенні. Ці та інші аспекти, як правило, стають бар'єрними, і як наслідок – уповільнюють роботу над вокальним твором. Співак не здатний відволіктися і використати свій голос в якості музичного інструмента, як цього вимагає вокальна музика сьогодення.

Яскравим прикладом актуалізації візуального проявлення багатогранності звучання людського голосу є твори українського композитора, фольклориста, педагога, заслуженого діяча мистецтв України Володимира Павліковського. Композитор є автором багатьох творів, у процесі написання яких надає перевагу музичним синтетичним напрямкам на зразок ф'южен, джаз, авангард. Проте слід зауважити, що кожен твір В. Павліковського пронизаний глибинними староукраїнськими темами в сучасному музично-професійному оздобленні. Його творчий доробок містить інструментальні, вокальні, вокально-інструментальні твори, транскрипції та переклади творів для бандури, аранжування та обробки української народної музики. Основними рисами творчості композитора є пошук зіставлень нових технік музичного письма зі стародавніми фольклорними зразками, йому притаманна інструментально-розроблена професійно-сформована манера. Всі мотиви композитора наповнені просторовим звучанням, що створює ефект особистісного переживання музики на рівні підсвідомості слухача.

Яскравим прикладом поєднання мелодій минулого з авторським баченням звучання фольклорних інтонацій є моноопера, фольклорні метаморфози «Ті, що походять від сонця». Твір написаний композитором на лібрето Василя Вовкуна для солістки і народного розширеного складу оркестру. Роботу над твором автор розпочав у 2005 році. Прем'єра відбулась у 2006 році в м. Києві у виконанні Академічного ансамблю української музики «Дніпро» і солістки Олени Кулик. Пізніше, протягом наступних кількох років, дійство було представлено у Бельгії, Нідерландах, Росії, Німеччині. У рецензії український мистецтвознавець, телеведучий, музичний оглядач О. Євтушенко зауважує: «... твір можна віднести до жанру моноопери, дещо незвичної як за формою, так і за змістом. ... Опираючись на народний склад оркестру – скрипки, цимбали, контрабас, композитор використовує безліч українських духових і ударних інструментів...» [6]. Твір

складається із дев'яти частин: «Інтро», «Свят-Коло», «Прийди, весно!..», «Аркан», «Гул Землі», «Велика журба», «Зелений шум», «Люлі-люлі», «Золотий Обруч». Емоційно налаштуватись на сприйняття кожної частини допомагають кілька авторських епіграфічних рядків. У першій і останній частині звучать слова читця, які розкривають та логічно, за законами «кола», завершують дійство. Творча стратегія композитора полягає у лейтпродоведеннях фольклорних тем, а частини «Свят-Коло», «Прийди, весно!..» «Аркан», «Гул Землі», «Золотий Обруч» свідчать про єдність сьогочасної музики із давніми традиціями дохристиянських часів. Звучанню голосу солістки притаманна глибока проникливість – сегмент, який логічно доповнює темброву багатоманітність інструментального складу. Слід відзначити, що автор доволі гармонійно поєднує спів і музику народних інструментів. Композитор позначає широкий динамічний діапазон (від *pp* до *ff*) для створення відповідного ефекту феєричності і несподіванки. Окремим номерам властиве вільне виконання з огляду темпових і ритмічних позицій, особливо це стосується частин, у яких використовуються автентичні пісні Західного Полісся («Прийди, весно!..», «Гул Землі», «Люлі-Люлі»), гуцульський танець («Аркан»), та дві веснянки («Зелений шум»).

Оскільки предметом дослідження виступає процес синтезу співацьких технік, то розглянемо лише ті частини, в яких вокаліст повинен проявити універсальні можливості, застосувати різні виконавські манери, техніки. Отож, частина шоста «Велика журба» – наповнена почуттям занепокоєння, в музиці звучать інтонації єднання уявного і повсякденного світів. Відповідні ноти пронизують звучання голосу солістки. Співачка використовує не зовсім вокальні звуки (зойки, різкі низхідні та висхідні глісандо, вигукування окремих відкритих звуків), проте базовою в цьому випадку залишається народна манера співу. В цій частині моноопери композитор використовує цитату української народної пісні «Висока верба» – виконується солісткою в народній манері, особливо підкреслюється мелодикою літературний текст, звучить з притаманною українським автентичним інтонаціям виразністю, глибиною та відкритістю почуттів.

Протилежна за характером частина восьма «Люлі-люлі». Нижче, кантіленне проведення теми української коліскової пісні вимагає від солістки повного психологічного і технологічного переключення у сферу коліскових інтонацій, а динамічний нюанс *pp* розкриває магнетизм заколисувальної мелодики.

«Ті, що походять від сонця» – це пошук нових звуків, нових ритмів, композиційних структур, але в контексті усталених традицій. Порушуючи канони класичного підходу до народного мелосу, виходячи з його духу, композитор використовує авангардові техніки письма, знахідки фольклору та джазу. Разом з тим це не є колаж, а єдність і природність мови, свій власний оригінальний стиль, що народжує поему, сповнену життям, любов'ю, боротьбою, вірою і надією» [6].

Варто зазначити, що у творчості В. Павліковського, зокрема у його вокальних творах, голос набуває рис інструментального звучання, таку темброву характеристику виразно представлено у системі штрихової техніки інструментального характеру.

Рефлексії для жіночого голосу (*koloratura*) та цимбал «Оглядини старих фото»<sup>1</sup> пронизані індивідуальними композиторськими прийомами. Написаний твір у 2008 році, прем'єрне виконання відбулося в 2009 році, виконавці – лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів Ярослава Побережна (сопрано) та заслужений артист України Андрій Войчук (цимбали). В перекладі для жіночого голосу, бандури і баяну в жовтні 2010 року твір прозвучав у виконанні артистів Івано-Франківської обласної філармонії Надії Євенко (вокал, бандура) та Ігоря Євенко (баян) в рамках XI Міжнародного конкурсу «Premia Lanciano» в Італії. Виконавців було нагороджено дипломом за краще виконання авангардного твору.

«Рефлексії» відзначаються яскравою віртуозністю виконуваних партій. Твір складається з семи окремих частин, кожна з яких відповідає перегляду іншої «світлини» (викликає відповідні емоції, настрої), змушує виконавця поринути у світ спогадів через споглядальне сприйняття музики. Композитор передбачає вільну виконавську інтерпретацію динамічної палітри, постійно опираючись на власні відчуття виконавця. Музиці твору властива варіативність метроритмічних структур, домінуюча поліритмія, як наслідок – зміна пріоритетів вокальної та інструментальної партій. Кожна нотна стрічка супроводжується ремарками композитора, де за-

<sup>1</sup> Варіант – для жіночого голосу, бандури і баяна.

значені не тільки технічні прийоми, але й потрібний настрій та емоція. Асоціативність – основний сегмент цього твору, проявляється у протиставленні різних емоційних сфер, у процесі «перегляду різних фото», тобто автор передбачає вторгнення у «внутрішній світ» виконавця через уявну зміну зображень, що постають у кожній наступній частині. Важливим є те, що композитор не прагне нав'язати якусь конкретно визначену манеру виконання (твір написаний без установлених «виконавських рамок», всі прийоми дозволяється використовувати, відштовхуючись від власного емоційного стану і фізіологічних можливостей голосу). Очевидно, саме з метою надання повної свободи інтерпретації автор музики цілком відмовляється від застосування програмних назв для кожної частини.

Музична композиція пронизана рядом виконавських проблем, які умовно можна розмежувати на інтонаційні, ритмічні і образно-емоційні: за допомогою проявлення емоцій, застосування окремих звукових прийомів, таких, як різка зміна динаміки від *pp* до *ff*, техніки точного інтонаційного виконання нестійких інтервалів, вчасного переключення з однієї манери співу (академічної) на іншу (народну). Вже після виконання всіх технічних завдань виконавець може поринути в емоційно-образну сферу – це наступний, значно складніший з огляду виконавства етап в ході роботи над творами подібного напрямку. За призвою виконавських проблем співак повинен не втратити основне зерно в системі поставлених композитором завдань – ввести слухача в емоційний світ перегляду «старих фото».

На початку твору звучать цимбали, вступ вокалу – в шостому такті, відразу задається основний мотив «першого фото» – f-b-e-h (рис. 1) – складний для виконання голосом з позиції інтонації, він фрагментарно прозвучить в другій частині. Варто зазначити, що переважно сучасна музика є атональною, зі складними інтонаційними ходами в межах широкого діапазону, і це для виконавця стає першою перешкодою у вивченні нотного матеріалу.

Рисунок 1

Наступний тип труднощів представлений у III ч. На початку частини композитор вказує на те, яким повинен бути емоційний стан виконавця (рис. 2): «Знаходячись в медитативному стані (трансі), вигукуючи, пританцьовуючи, приспівуючи...» [5].

Рисунок 2



Виконання вимог композитора призводить до пошуку виконавцем нових виразових засобів, нового звучання голосу шляхом експерименту, який має не виходити за рамки можливостей голосу виконавця. Закони класичного вокального виконавства і всі пункти, що відповідають за бережливу експлуатацію голосового апарату, не перестають бути актуальними. У цьому нотному епізоді з'являються танцювальні ритмічні рухи, які мають логічно вплестися у музичну лінію інструментального вступу. Специфіка цієї частини проявляється ще й у проведенні мелодичної теми, в манері наближеній до горлового парубоцького співу (авт.), що нагадує за ритмічною структурою щойно виконані у «медитативному стані» (авт.) пританцьовування (рис. 3). Відповідний настрій і характер звучання має втриматись протягом всієї частини. Окрім застосування специфічної, не академічної манери співу, композитор вказує на усвідомлену зміну якості звучання голосу виконавця, зокрема прийом «vibrato» і «non vibrato». Музичний термін «vibrato» – в перекладі з італійської означає періодичну зміну частоти і спектра звучання голосу співака [8, с. 10].

Рисунок 3



Для виконання завдань композитора у співака повинно бути присутнє відчуття повної свободи голосового апарату, тоді як «vibrato» виступає однією із складових характеристики тембру голосу. Тому навмисне усвідомлене збільшення коливань в голосі і відповідатиме композиторському «vibr.», а, в свою чергу, використання прийому «non vibrato» створює деякі незручності, іншими словами – технічні труднощі, для яких потрібна спеціальна психологічна і вокальна підготовка, тобто попереднє застосування спеціальних вправ.

У ІV ч. композитор знову задає тему для розкриття емоційного настрою – ніби «згадуючи щось, побачивши відповідну світлину». Окрім звучання голосу у настрої «солодкого суму», «ніжності», автор вказує на характер звучання. Тут з'являються нові означення: «voce di petto» означає в перекладі з італ. – грудне, глибоке звучання голосу, та «voce di testa» (італ.) – використання головного регістру, іншими словами, фальцетного звучання, причому звукові прийоми постійно взаємодіють. Варто зауважити, що жоден із зазначених композитором вокальних прийомів не є властивим академічній школі співу, та й загалом важко знайти визначення конкретної стильової манери, яку можна було б застосувати для виконання цього твору.

У наступних частинах композитор ставить перед виконавцям-співачом подібні до попередніх завдання. Особливою є остання, сьома частина, тут композитор вказує наступне: «закриваючи альбом зі старими фотографіями, огортає смутком і незрозуміла печаль» (авт.) Співак повинен передати композиторський образно-емоційний підтекст у зіставленні із технічними виконавськими труднощами.

Отже, твори В. Павліковського достатньо виразно підкреслюють потребу вміння універсального керування власними голосовими можливостями. Враховуючи інтонаційні труднощі, штрихову техніку, прояви емоційного стану та інші вимоги композитора, з усіма поставленими завданнями може впоратися комплексно підготовлений універсальний співак. Система роботи над інтерпретуванням подібної музики повинна включати і ознайомлення з технічними прийомами стосовно різних манер співу, стилів музики. Подібний підхід уможливило підготовку універсального співака ХХІ століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1995. – 152 с.
2. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Наталія Євгенівна Гребенюк. – К., 2000. – 370 с.
3. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства / Олена Віталіївна Єрошенко. – Харківський держ. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 211 с.
4. Єрошенко О. В. Традиційна музична культура як джерело української вокальної школи / Олена Віталіївна Єрошенко // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації: матеріали міжнародної наук.-практ. конф., 21–22 грудня 2006 р. – Харків : П. П. Якубенко, 2006. – С. 63–68.
5. Павліковський В. А. Оглядини старих фото (Рефлексії для жіночого голосу та цимбал) [ноти, рукопис].
6. Ті, що походять від сонця (моноопера) [CD] / Ансамбль української музики «Дніпро». – Київ : Росток-Рекордз, 2006. – 43:53.
7. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ольга Олександрівна Філатова. – Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2005. – 15 с.
8. Юцевич Ю. Є. Музыка: словник-довідник / Юрій Євгенович Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.

### ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОДНОЧАСТИННОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ М. МЕТНЕРА

*У статті досліджено драматургічні особливості одночастинних фортепіанних сонат М. Метнера. На основі аналізу сонат C-dur op.11, g-moll op.22, a-moll op.30 розглянуто специфічні ознаки драматургії одночастинної сонати у творчості композитора. Охарактеризовано особливості драматургічного розвитку лірико-драматичного типу одночастинної сонати у російській музиці першої половини ХХ століття.*

**Ключові слова:** М. Метнер, одночастинна соната, лірична соната, лірико-драматична драматургія, сонатне *allegro*.

### ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОДНОЧАСТНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. МЕТНЕРА

*В статье исследованы драматургические особенности одночастных фортепианных сонат М. Метнера. На основе анализа сонат C-dur op.11, g-moll op.22, a-moll op.30 рассмотрены специфические признаки драматургии одночастной сонаты в творчестве композитора. Охарактеризованы особенности драматургического развития лирико-драматического типа одночастной сонаты в русской музыке первой половины ХХ века.*

**Ключевые слова:** М. Метнер, одночастная соната, лирическая соната, лирико-драматическая драматургия, сонатное *allegro*.

### FEATURES DRAMATIC ONE-PIANO SONATAS IN THE WORKS M. METNER

*The article deals with dramatic features one-piano sonatas M. Metnera. Based on the analysis sonatas op.11 C-dur, g-moll op.22, a-moll op.30 examined specific features of this one dramatic sonata in the composer. Characterize the specific dramatic lyric and dramatic one-sonata in Russian music of the first half of the twentieth century.*

**Key words:** M. Metner, this one sonata, sonata lyric, lyric-dramatic drama, sonata *allegro*.

«Срібне століття» російської культури в галузі музичного мистецтва було позначене не лише визначними досягненнями симфонічної та оперної музики, але й стало часом інтенсивного опанування композиторами жанру фортепіанної сонати, зокрема її одночастинного різновиду. Загальновідомо, що першими зразками одночастинної фортепіанної сонати були твори Ф. Ліста (Соната-фантазія «Після прочитання Данте» і Соната h-moll), в яких було закріплено героїко-драматичний її різновид. Проте на межі ХІХ–ХХ ст. у зарубіжній музиці жанр фортепіанної сонати на певний час відійшов в «історичну тінь», тоді як у Росії разом з великим піднесенням фортепіанного виконавства він стає одним з улюблених, до якого звертаються композитори різних поколінь і різних стильових орієнтацій. Для молодих митців (С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, О. Мосолова) одночастинна фортепіанна соната була зоною музичного експерименту. Сонати представників старшого покоління (О. Скрейбіна, М. Метнера, М. Мясковського) були високохудожніми зразками поєднання кращих надбань західноєвропейського романтизму з традиціями вітчизняної композиторської школи та сформували новий різновид одночастинної сонати – ліричний. У творчості кожного з них формується свій варіант драматургії ліричної сонати. Так, О. Скрейбін тяжіє до лірико-психологічного різновиду,

М. Мясковський – до лірико-трагічного, а у творчості М. Метнера з'являється лірико-драматичний тип одночастинної сонати.

Становлення творчості М. Метнера відбувалося на перетині романтичних і класичних традицій, вдалині від авангардних пошуків молодих композиторів першої половини ХХ ст. Така свідома ретроспекція, що значною мірою перегукується з естетикою Й. Брамса, не дозволила багатьом його сучасникам і наступникам гідно оцінити роль М. Метнера у розвитку російської музики, зокрема у становленні жанру одночастинної фортепіанної сонати. Значна історична відстань між творчістю М. Метнера і сучасними станом розвитку музичного мистецтва дозволяє, нарешті, визначити місце і роль композитора як у розвитку жанрів фортепіанної музики, так і у формуванні драматургічних принципів ліричної одночастинної сонати.

Вперше музика М. Метнера широко охарактеризована в монографії О. Долинської [1]. Зокрема, у ній міститься багато цінних спостережень, які дозволяють усвідомити особливості світогляду композитора, що позначились на стилі його музики. З різних позицій жанр фортепіанної сонати у творчості М. Метнера розглядається у дисертаціях Ю. Москалець [2], К. Підпорінової [3] та Н. Швець [4]. Проте у контексті формування драматургічних принципів лірико-драматичного різновиду одночастинної фортепіанної сонати М. Метнера ще не були предметом наукового дослідження. Тому, спираючись на попередньо здійснений комплексний аналіз усіх одночастинних сонат М. Метнера, ставимо за мету визначити специфічні ознаки драматургічного розвитку лірико-драматичної одночастинної сонати у творчості композитора. У результаті аналізу було виявлено, що вперше ознаки лірико-драматичної драматургії яскраво проявились у «Сонатній тріаді» ор.11, а у двох наступних – Сонаті *g-moll* ор.22 і Сонаті *a-moll* ор.30 набули рис індивідуального стилю композитора.

У композиторському доробку М. Метнера міститься чотирнадцять сонат, з яких одночастинними композиціями є: Тріада маленьких сонат ор.11 №№1–3, Соната *g-moll* ор.22 №3, Соната *a-moll* ор.30, Соната-спомин *a-moll* ор.38 №1, Трагічна соната *c-moll* ор.39 №5, Гророва соната ор.53 №2. Таким чином, М. Метнер разом з О. Скрябіним найбільше поміж російських композиторів першої половини ХХ століття у фортепіанній творчості демонструє стійку тенденцію до одночастинної сонатної композиції. Орієнтиром у виборі принципів драматургії для російських композиторів були сонати Ф. Ліста, індивідуально перетворені ними у контексті власних світоглядних і стилістичних уподобань.

Першою спробою звернення композитора до одночастинної фортепіанної сонати став цикл «Сонатна тріада» ор.11. Саме остання із Тріади Соната *C-dur* демонструє яскраві ознаки лірико-драматичного висловлювання.

Однією з драматургічних рис одночастинної сонати, що сформувались у творчості Ф. Ліста, стала дія у сонатному *allegro* принципів інших музичних форм. У Сонаті *C-dur* у побудові експозиції вже наявні риси концентричної форми (форму другого порядку), яка утворюється за допомогою певного упорядкування інтонаційно-мотивного матеріалу та у центрі якої знаходиться поривчаста побічна партія (див. табл 1):

Таблиця 1. Співвіднесення партій класичної сонатної експозиції та рис концентричної форми у Сонаті *C-dur* ор.11 №3

<i>Експозиція сонатної форми</i>	Головна партія	Сполучна партія (на власному самостійному матеріалі)	Побічна партія	Перша заключна партія (на матеріалі сполучної партії)	Друга заключна партія (на матеріалі головної партії)
<i>Концентрична форма</i>	Розділ А	Розділ В	Розділ С	Розділ В1	Розділ А1
Такти	1-17	18-31	32-48	49-55	56-67

Ознаки множинної драматургії, що проявляються у значних образних метаморфозах тематизму, також є властивими для одночастинної сонати. Суттєві образні зміни, що відбуваються з матеріалом головної партії в розробці, репризи і коді, надають розгортанню музики рис драматизму. Її хоральне викладення набуває іноді патетичного звучання (зокрема на початку репризи у тт. 136–143).

Загалом розвиток драматургії Сонати *C-dur* op.11 №3 базується на досягненнях Ф. Ліста, але модифікується відповідно до іншого типу образності. Специфічними ознаками ліричної одночастинної сонати, в якій зберігаються основні драматургічні принципи лістівської героїко-драматичної сонати (тяжіння до суміщення функцій, виокремлення партій у самостійні розділи, дія принципів інших форм, наявність рим поемності і монотематизму), є їхня лаконічність, камерність, тенденція до класицистичної сонатної форми, психологізація образів. Саме такі ознаки і свідчать, що героїко-драматичний лістівський тип перетворюється у М. Метнера на лірико-драматичний.

Соната *g-moll* op.22 демонструє образне коло, наближене до лістівського героїко-драматичного типу одночастинної сонати, адже в ній відкривається світ відверто патетичних образів. Схвильований драматизм тем сонати, що мають філософську спрямованість, розкрито з психологічною глибиною. Водночас у ній можна віднайти і тенденції продовження класико-романтичної традиції, що походять з творчості Л. ван Бетховена, Р. Шумана, П. Чайковського. У зв'язку з тим, що образний світ сонати наближений до лістівського, її форма також виявляється розгорнутою і модифікованою відносно музичного змісту. За основу взято побудову симфонічної поеми зі вступом і багатотемним сонатним *allegro* з самостійним епізодом у розробці і дзеркальною репризою.

Починається соната таємничо-похмурим вступом, який сприймається вихідною тезою до тлумачення головних образів твору і задає схвильовано-патетичний тон звучання. О. Долинська, характеризуючи його «як перше народження думки – тривожної, настирливої, запитальної», вбачає у ньому зв'язок з мотивами-заклинаннями із сонати О. Скрябіна [1, с. 92–93]. Проте її чітка структурна оформленість (тт. 1–8, закінчення домінантовою гармонією) й сконцентрованість висловлювання споріднює вступ і з Сонатою *h-moll* Ф. Ліста. Як і в сонаті композитора-романтика, з інтонаційного матеріалу вступу виростають наступні теми сонатного *allegro*, що свідчить про ознаки монотематизму як способу мислення.

У декламаційній і цілеспрямованій головній партії, що розгортається єдиною лінією безперервного динамічного наростання, виділяємо три мотивних утворення: напружений пунктирний зворот, що походить із теми вступу, та його розвиток (тт. 9–12), хвилеподібна наспівна мелодична лінія (тт. 13–16) і висхідний хоральний рух з пунктиром зі вступу (тт. 17–27). Ці три мотивні утворення складають у межах головної партії драматургічну тріаду «теза-антитеза-синтез». Слід також зауважити, що інтонаційно її перший мотив проростає із теми вступу.

У розлогій сполучній партії (тт. 37–94) проявляється не лише тяжіння М. Метнера до багатотемності, але й суміщення драматургічних функцій викладення і розвитку тематичного матеріалу. Сполучна партія містить дві нові теми – рухливу етюдного характеру (тт. 37–59) і кантиленну, наспівну у дусі російської пісенності (тт. 60–75). Експозиційний тип викладення другої теми у тональності *B-dur* якраз і створює ефект суміщення загальних композиційних функцій розвитку й експонування музичного тематизму. В експресивно-драматургічному плані кантиленна тема виконує функцію підготовки лірико-елегічної побічної партії. Етюдний рух першої сполучної партії поєднується з елементами теми вступу і головної партії (зокрема у тт. 44–47), що надає композиції рис наскрізного розвитку.

Наприкінці розгортання сполучної партії у гучній динаміці з'являється драматичне проведення головної теми, що стає патетичною і значно драматизує образ сполучної партії. Контрастом до неї постає тихе звучання побічної теми.

Якщо головна партія виростає з пунктирного мотиву вступу, то побічна – з її початкового квартового мотиву, проте її характер – задумливо-елегічний, оповідальний (тт. 95–120). Загальна побудова побічної партії – репризна тричастинна. У першому розділі тема викладається (тт. 95–104), у середньому – з'являється нове тематичне утворення, інтонаційно споріднене як з побічною, так і з третім мотивом головної партії (тт. 105–120), а реприза – динамічна, яка надає темі звучання нового характеру, вольового і рішучого.



Цікавим у драматургічному плані постає заключний розділ експозиції сонатного allegro (тт. 131–156). Він розпочинається з контрапунктного проведення теми сполучної партії і побічної в басовому голосі. Сам же розділ повинен виконувати заключну логічну роль, хоча функція розвитку в ньому відчутна досить сильно. Заключна партія виконує також і важливу розділову функцію між самою експозицією і розробкою, в якій образні характеристики усіх тем значно трансформуються. Започаткований принцип контрапунктного поєднання тем у розробці знайде своє різнобічне втілення у проведенні практично усіх тем.

Побудова розробки здійснюється за лістівським принципом, адже в ній з'являється самостійний епізод, який М. Метнер називає Інтерлюдом. Сама розробка складається з двох розділів: власне розробка та вставний епізод Інтерлюд, що виконує експресивно-драматургічну функцію ліричного центруциклу і компенсує відсутність у ньому повільної частини.

У динамічному першому розділі розробки свій розвиток знаходять практично усі теми експозиції. Так, розпочинається вона першим мотивом головної партії, який швидко переходить у значно трансформований рух першої сполучної (етюдної) теми (тт. 157–164); потім з'являється у схвильованому викладенні серединний епізод побічної партії (тт. 165–173), який знову продовжує модифікація етюдної сполучної теми. У кульмінаційний момент з'являється тема вступу (тт. 189–196), яку в контексті розробки можна вже сприймати темою фатуму, невідвортної долі. Слід сказати, що тема вступу проводиться майже в повному вигляді. Таких проведенень протягом розгортання композиції спостерігаємо усього три – на початку, перед Інтерлюдом і наприкінці коди. Це надає загальній побудові рис симетрії.

Повний контраст основним образам сонати створює Інтерлюд – вставний епізод, який відіграє роль повільної частини циклу. За своїм характером тема Інтерлюдом може бути певною мірою спорідненою з образом побічної партії, а інтонаційно – з мотивами вступу, головної і побічної партій експозиції. Це підтверджує нашу початкову тезу про наявність у сонаті елементів монотематичного мислення, притаманних жанру поеми. Таким чином, у твір проникають драматургічні принципи іншого жанру.

Дія принципів суміщення драматургічних функцій, типових для одночастинної сонати, спостерігається не лише в експозиції, де головна і побічна партії насичені розробковістю, а в сполучну проникає експозиційність, але й у розробці: вставний епізод Інтерлюд певною мірою гальмує її драматургічні процеси. В Інтерлюді з'являється прийом «сонати у сонаті», використаний Ф. Лістом у Сонаті h-moll. Слід також зазначити, що обидві композиції належать саме до драматичного типу одночастинної сонати, проте у Ф. Ліста в ній переважає героїчне начало, а в М. Метнера значну роль відіграє саме лірика. Результати аналізу малої сонати для наочності представляємо у таблиці 2.

Таблиця 2. Побудова малої сонатної форми у вставному епізоді Інтерлюд з розробки Сонати g-moll op.22 М. Метнера

<i>Розділ (загальні композиційні функції)</i>	<i>Підрозділ (спеціальні композиційні функції)</i>	<i>Нумерація тактів</i>	<i>Тональність чи тональний рух</i>	<i>Панівний образ та жан- рові періоджерела (експресивно- драматургічні функції)</i>
<b>Експозиція</b>	<i>Головна партія</i>	197–209	f -moll – Des-dur	Andantelugubre. Нова тема на інтонаційному матеріалі вступу. <i>Похмуро-зосереджена лірика</i>
	<i>Побічна партія</i>	210–221	Des-dur	Roso a rosopiusereno e sonmoto. Нова тема. <i>Схвильована лірика</i>
<b>Розробка</b>		222–235	Des-dur – D-dur – A-dur – C-dur	На матеріалі головної теми Інтерлюдом. <i>Трагічна патетика.</i>

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Реприза</i>	<i>Головна партія</i>	236–245	C-dur – As-dur	Повернення сфери <i>похму-ро-зосередженої лірики</i> .
	<i>Побічна партія</i>	246–255	As-dur	<i>Певне просвітлення схви-льованої лірики</i>
<i>Кода</i>		256–263	ges-moll	На темі головної партії Інтерлюд. <i>Патетика</i> .

Інтонаційна спорідненість тем малої сонатної форми із великою сонатною експозицією надає сонаті рис інтонаційної єдності та наскрізного розвитку.

Особливою винахідливістю у галузі загальної побудови відзначається загальна реприза сонатного *allegro*, яка порушує тональні і композиційні устої класичної побудови. Нетональна реприза (замість *g-moll* з'являється *a-moll*) є «дзеркальною»: замість головної спочатку з'являється видозмінена сполучна, а потім - побічна партія. Побічна партія (тт. 328–373) підлягає сильній динамізації, що стверджує патетичний характер усієї сонати. Побічна партія, як і сполучна, у репризі також з'являється не в основній тональності, а в *c-moll*. Така тональна невідповідність дозволяє говорити про наявність елементів несправжньої репризи, тобто про тенденцію до суміщення функцій. Лише з появою у репризі головної партії (тт. 354–396) утверджується головна тональність усього твору *g-moll*, а саме проведення теми стає кульмінацією усієї сонати.

Кода сонати має синтетичний характер – у ній з'являються інтонації усіх тем сонати (тт. 397–423). Патетичну оповідь завершує тема вступу, що також надає вже усій композиції рис дзеркальності.

Загалом у побудові сонати композитор спирається на ознаки жанру симфонічної поеми, в основі якої – сонатна форма зі вступом і кодою. Як і в симфонічній поемі, рис наскрізного розвитку надає звернення до монотематизму. Однак і в цій сонаті можна спостерігати дію драматургічних принципів інших форм, що проявляються у появі ознак форми другого порядку – концентричної (також зі вступом і кодою). Співвідношення рис сонатної і концентричної форм відображаємо у таблиці 3.

*Таблиця 3. Співвідношення форми сонатного allegro і концентричної форми у Сонаті g-moll op.22 М. Метнера*

<i>Сонатна форма</i>	Вступ	Зона головної партії	Зона побічної партії	Розробка: Власне розробка та <i>Інтерлюд</i>	Зона побічної партії	Зона головної партії	Кода
<i>Концентрична форма</i>	A	B	C	вставна мала соната	C1	B1	A1
<i>Нумерація тактів</i>	1–8	9–94	95–156	157–263	264–373	374–396	397–423

Як бачимо, центром цієї концентричної форми стає Інтролюд. Його центральне положення підкреслено і зміною темпу, і новою тональністю, і новим типом фактури. Інтролюд, маючи певні риси інтонаційної спільності з тематизмом експозиції, контрастує з основними образами сонати і є найдраматичнішим її розділом. Завдяки своїй структурній самостійності він не лише відіграє роль середньої частини циклу, але й стає зосередженням головної ідеї твору.

Аналіз драматургії Сонати *g-moll op.22* М. Метнера дозволяє зробити висновок про те, що, звернувшись до змісту, близького героїко-драматичному типу одночастинної фортепіанної сонати, композитор використав і притаманні цьому типу драматургічні принципи. Вони полягають у появі елементів драматургії різних форм, суміщенні логічних, загальних і спеціальних

композиційних функцій; прагненні до поємності і монотематизму. Композитор слідує шляхом згортання усіх частини повного циклу до однієї частини, що призвело і до появи малої сонатної форми у вставному епізоді розробки, і до монументалізації музичних образів. Водночас у цій сонаті настільки відчутне й прагнення композитора до ліризації і психологізації її образів, що ми відносимо її до лірико-драматичного типу.

Шлях розгортання образів сонатного *allegro* до рівня циклу обрав М. Метнер у побудові композиції одночастинної Сонати *a-moll* *op.30*. Зв'язок з драматургією Сонати *g-moll* *op.22* проявляється у частковому використанні методу монотематизму: афористичний вступ (тт. 1–8) до сонати можна сприймати темою-епіграфом, із якої виростуть головна партія, побудована на мотиві вступної теми (тт. 9–29), початок сполучної партії (тт. 30–40) і заключна партія (тт. 107–114). Як і в попередній проаналізованій сонаті, сам вступ відокремлюється від початку головної партії тихою ферматою, що змушує слухача замислитись над його значимістю для усього твору. Також, як і в попередньому зразку, вступ зберігає свою значимість протягом усієї форми і саме його інтонації стають завершальними у сонаті. Всі ж теми, що виростають з мотиву вступу, належать до драматичної образності сонати.

Тяжіння до багатотемності, що проявилось у патетичній Сонаті *g-moll* *op.22*, зберігається і в цьому творі: сполучна партія класично складається з трьох функціональних підрозділів, кожному з яких відповідає певний тематизм. Так, вступний підрозділ у сполучній партії (тт. 30–40) побудований на темі вступу і сприймається продовженням розвитку головної теми. Власне сполучний розділ (тт. 41–53) має нову тему, яка за характером нагадує етюдну сполучну партію Сонати *g-moll*. Заключний розділ сполучної партії (тт. 54–61), що виконує функцію підготовки побічної теми, не лише тонально, але й образно стає предиктом до неї, демонструючи другу нову ліричну тему, в якій відчутне ладове мерехтіння *e-moll* – *G-dur*, що буде притаманне і побічній партії. Саме ця друга нова тема сполучної партії набуде настільки великого значення у розробці, що на ній буде побудовано окремий епізод.

Структурна чіткість, відокремленість від сусідніх партій ферматами, розвиток від драматичного до ліричного і утвердження цього ліричного у самостійній темі – усі ці ознаки демонструють тенденцію до відокремлення окремої партії у самостійний розділ. Крім розвиваючої функції, традиційно притаманної сполучним розділам, у цьому прикладі відчутні і функції експонування (лірична тема у третьому підрозділі партії), що демонструє дію принципів суміщення функцій.

Тенденцію до відокремлення у самостійний розділ продовжує і побічна партія, яка має виразну тричастинну побудову. У першій частині експонується нова лірична тема, що поєднує рими наспівності і декламаційності (тт. 63–68), середина є мініатюрною розробкою теми, яка надає їй рис схвильованості, а третя частина (тт. 91–106) – динамічна реприза, рух якої поступово розсіюється і затихає на ферматі, чітко визначаючи межі розділу побічної партії.

Заключна партія (тт. 107–114), побудована на мотиві вступу, містить у собі елементи поліфонічного розвитку, адже її тема викладається канонічно двома інтервальними пластами.

Таким чином, у побудові експозиції проявляють себе тенденції монотематизму, суміщення функцій та відокремлення партій у самостійні епізоди, які є властивими для драматургії одночастинної сонати.

Розгорнута розробка (тт. 115–362) демонструє усі потенціальні можливості кожної з тем експозиції та складається з низки епізодів. Перший побудовано на розвитку заключної теми (тт. 115–133), другий – головної (тт. 136–163). Вони відводять до широкого розгортання і розвитку двох ліричних тем: теми з третього розділу сполучної партії (тт. 164–197) і побічної партії (тт. 198–205). Чергування цих тем створює самостійний розгорнутий епізод (тт. 164–262), який стає не лише центральним епізодом розробки, але й виконує функцію ліричного центру циклу (подібно до нового епізоду у Сонаті *g-moll* *op.22*). Проте він яскравіше відтіняється останнім розділом розробки (тт. 263–362), що починається розвитком елементів головної теми і переростає у могутній предикт, підкреслений дзвоновістю, типовою для російської фортепіанної музики (тт. 338–354).

Межу між розробкою і репризою розділяє максимально гучне проведення теми вступу (тт. 355–361). Загалом у розробці діють принципи циклічності, адже окрім своїх безпосередніх функцій, пов'язаних з драматизацією дії, один з її епізодів виконує роль ліричного центру повного сонатного циклу.

Реприза (тт. 362–404) привносить у драматургію сонатного allegro риси класичної врівноваженості, що певною мірою, знижує загальний драматизм музики і здається, ніби гальмує її розвиток. Слід також відзначити просвітлення колориту звучання головної теми у репризі, яка замість мінору проводиться у мажорній тональності. Проте це стає виправданим з початком коди (тт. 405–508), яка виявляється другою розробкою сонати. Наприкінці репризи є підготовчий епізод, в якому спочатку контрапунктично поєднуються теми головної і третього розділу сполучної партії (тт.384-395) та у sforzando проводить двоголосний канон (тт. 396–402). Характер коди має риси синтетичності, адже в ній продовжується і завершується розвиток усіх тем експозиції.

Загалом аналіз драматургії Сонати a-moll op.30 засвідчує, що її розгортання базується на тих принципах, що сформувався у Сонаті g-moll op.22. У значній мірі це пояснюється їхньою належністю до одного підтипу одночастинної фортепіанної сонати – лірико-драматичного.

Підсумовуючи результати аналізу драматургії одночастинної фортепіанної сонати у творчості М. Метнера, можна стверджувати, що композитор закріплює лірико-драматичний підтип ліричної сонати. Принципи драматургії одночастинної сонати М. Метнера значною мірою базуються на досягненнях Ф. Ліста, оригінально перетворених на ґрунті національних традицій, світоглядних установок та індивідуального стилю російського композитора. Ознаками одночастинної драматургії виступають суміщення драматургічних функцій, прагнення до відокремлення розділів у самостійні епізоди, елементи множинної драматургії, дія драматургічних принципів інших форм. Специфіка метнерівського тлумачення драматургії одночастинної сонати полягає у гнучкому поєднанні класичних традицій (чіткий тональний план, структурна стрункість розділів, емоційна врівноваженість образів тощо) із романтичною патетикою та прагненням до глибокої психологізації образів, властивим російському мистецтву перших десятиліть ХХ століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Долинская Е. Николай Метнер: монографический очерк / Елена Долинская. – М. : Музыка, 1966. – 193 с.
2. Москалец Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Москалец Юлия Владимировна; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – М., 2004. – 232 с.
3. Підпорінова К. В. Соната в творчості М. К. Метнера як віддзеркалення ідейно-художньої концепції композитора : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Підпорінова Катерина Вікторівна ; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 20 с.
4. Швець Н. О. Культуротворчий синтез як стилеутворювальний фактор у музичному мистецтві на рубежі XIX–XX століть (на прикладі творчості С. Танєєва та М. Метнера) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Швець Наталія Олександрівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2008. – 22 с.

УДК 78.471; 78.2і

СУН ЖУЙ ЛУН

#### **ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ ХАРБІНУ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-КИТАЙСЬКИХ МУЗИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ**

*У статті досліджено особливості національного складу першого симфонічного оркестру міста Харбін. Розглянуто специфіку репертуару. Охарактеризовано діяльність перших диригентів оркестру з Росії.*

**Ключові слова:** Харбін, оркестр, диригент, репертуар.

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕРВОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ХАРБИНА  
В КОНТЕКСТЕ РУССКО-КИТАЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ**

*В статье исследованы особенности национального состава первого симфонического оркестра города Харбин. Рассмотрено специфику репертуара. Охарактеризовано деятельность первых дирижёров оркестра из России.*

**Ключевые слова:** Харбин, оркестр, дирижёр, репертуар.

SONG RUI LONG

**THE FIRST SYMPHONIC ORCHESTRA OF HARBIN IN RUSSIAN-CHINEESE MUSICAL  
RELATIONS**

*In the article the national squad of the first symphonic orchestra of Harbin is researched. It is also researched the repertoire. The activity of the first orchestra conductors from Russia is characterized.*

**Key words:** Harbin, orchestra, conductor, repertoire.

На сучасному етапі, коли національно-історичні та міжнаціональні культурні зв'язки значно інтенсифікувалися, їх дослідження на Далекому Сході, зокрема в одному з найбільших осередків скупчення українських та російських музикантів на початку ХХ ст. – у місті Харбін, довгий час залишалось закритою темою як у Китаї, так і в Росії. Визначні здобутки музикантів з Росії у далекому Китаї все ще залишаються не вивченими, а імена тих, що заклали у Харбіні потужну виконавську базу і дієво посприяли виходу сольних виконавців та виконавських колективів на кращі світові сцени, досі залишаються невідомими. Тому актуальним стає залучення імен цих діячів до наукового обігу.

В останні десятиліття активно посилилася увага вчених до мистецьких контактів народів колишнього Радянського Союзу і Китаю. Дослідженням мистецької культури російського зарубіжжя у Харбіні присвячені праці Р. Русакова, В. Серебрякова, О. Абази, Лю Шіе Цін.

Мета статті – дослідити, спираючись на віднайдені у Китаї давні афіші, особливості національного складу першого у Харбіні великого симфонічного оркестру, виявити імена його диригентів та розкрити основні віхи їхньої творчої діяльності в контексті російсько-китайських музичних зв'язків.

Започаткування плідних музичних взаємин двох сусідніх держав – Росії та Китаю – розпочалось ще у самому кінці ХІХ ст., що було пов'язано з початком будівництва Росією Китайської східної залізниці (1898) і згодом привело до значного взаємозбагачення обох музичних культур. Доволі багато музикантів, історичною батьківщиною яких була царська Росія, розпочали свій блискучий творчий шлях на початку ХХ ст. саме у китайських містах.

В контексті пропонованого дослідження важливим постає питання великої скупченості різнонаціональної мистецької спільноти у Харбіні, який став для них духовною родиною. Це питання у книзі «Дихання драконів» розглядає російський вчений Р. Русаков, який вперше увів багато наукових матеріалів, не торкаючись музичного представництва. Русаков стверджує, що на початку ХХ ст. у Харбіні сформувалися дуже чисельні різнонаціональні колонії, завдяки чому тут з'явилося чимало вчених, чиновників та митців. Харбін став місцем скупчення найбільшої у Китаї кількості росіян та українців. Їх число поступово зростало через приїзд політичних емігрантів та усіх, хто шукав роботу. До кінця 1920-х років у Харбіні кількість українського населення становила біля 40000, росіян понад 50000, а євреїв – понад 20000 осіб при загальній кількості усіх приїжджих з Росії 120000 [5, с. 3; 7].

Відомості про те, що у Харбіні є великий вибір роботи, дешеві ціни і забезпечення житлових питань, швидко розповсюджувалися по всій Росії. Це сприяло масовій еміграції до Китаю музикантів російського, єврейського та українського походження.

У цьому контексті слід зазначити про нерівні умови оплати праці для музичних емігрантів з Росії порівняно з музикантами інших європейських країн. Наприклад, італійців «відразу ж запрошували на солідні оклади, та й на утримання їх оркестрів виділялися великі кошти. Оркестр повинен був мати репетиції чотири рази на тиждень по три години і давати по 2 концерти на місяць (російські оркестри давали до 12 концертів на місяць). ... Кожному оркестрантові було виділено автомобіль з водієм. При оркестрі безкоштовно працював ресторан і два бари, надавалася двомісячна відпустка з путівкою на курорт. Усе це передбачалося у контракті» [6, №2, с. 24].

Перша третина ХХ ст. у Харбіні стала періодом розквіту музичного мистецтва, а першим серед музичних колективів став великий симфонічний оркестр при Китайській східній залізниці, який проіснував до 1946 р.

Адміністрація залізниці піклувалася не лише про організацію залізничної справи на півночі Китаю. Багато уваги приділялося організації культурного життя російських громадян. Правління залізниці з самого початку виділяло великі суми на розвиток культури, театрального і музичного мистецтва.

Співпраця музикантів українського, російського та єврейського походження з Росії з керівництвом Китайської східної залізниці стала найважливішою передумовою для майбутнього розвитку плідних музичних контактів Росії з Китаєм, а також для початку блискучої виконавської кар'єри окремих виконавців та колективів. Окремі з них в подальшому розвивали свою кар'єру у різних містах Китаю, інші – продовжували її, повернувшись назад, до Росії, або переїжджали до Європи, Америки та Австралії.

У результаті з Харбіну у 1910–1930-х роках вийшло багато талановитих музикантів, які сьогодні входять до когорти зірок світової слави. Серед них – С. Лемешев, А. Пазовський, О. Лундстрем, В. Серебряков та інші, а також ті музиканти, чий внесок у світову музичну культуру до цього часу залишається зовсім невідомим. Це – диригенти Еммануїл Меттер та Олексій Слуцький.

14 липня 1903 року експлуатацію залізниці було розпочато. На урочистості цієї події, яка мала масштабне міжнародне значення, готувалося багато заходів. Керівництво Харбіна, розуміючи епохальність значення відкриття залізниці як початок поглиблення економічних та культурних стосунків з Росією, доклало багато зусиль для їх масштабного проведення.

Харбінським залізничним товариством було утворено великий симфонічний оркестр, який налічував 150 музикантів. Для його виступів поблизу правління залізниці в саду Нанджан (Nangang) було спеціально споруджено Палац культури залізничників, у якому обладнано концертний зал. У залі цього палацу в квітні 1908 р. з великим успіхом відбувся перший виступ оркестру. До програми концерту увійшли два симфонічні твори російських композиторів: Увертюра «1812 рік» П. Чайковського та уривки з П'ятої симфонії О. Бородіна. Від цього часу Залізничне товариство почало проявляти справжнє зацікавлення серйозною музикою.

У 1919 році оркестр очолював високопрофесійний музикант, випускник Петербурзької консерваторії, диригент Еммануїл Меттер. Усі наступні сезони аж до 1923 року він був головним і єдиним диригентом цього оркестру.

Про першого диригента симфонічного оркестру Китайської східної залізниці Е. Меттера сьогодні відомо небагато. Сучасні російськомовні музикознавчі джерела та енциклопедичні видання зовсім не висвітлюють постать цього музиканта. Значення діяльності Меттера у Харбіні є особливо важливим, сьогодні його ім'я пов'язується з початком становлення професійних симфонічних оркестрів на півночі Китаю. З музичної періодики Харбіна 1920-х років вдалося встановити декілька скупих біографічних фактів: Меттер народився у 1878 р. в Україні у місті Одеса. У 1906 році вступив до Петербурзької консерваторії, де навчався по класу диригування у І. Глазунова. Після закінчення навчання працював у Баку на посаді диригента Імператорської опери, а в 1917 році очолював Казанський симфонічний оркестр [2, с. 7].

Коли після Жовтневої революції в пошуках роботи багато музикантів єврейського походження масово почали виїжджати з Росії до Китаю, Меттер виявився одним з перших серед них. На той час харбінське Залізничне товариство знаходилося в пошуку диригента для свого

оркестру, який би вже мав серйозну професійну практику. Меттерові було запропоновано очолити симфонічний оркестр товариства.

Вимогливий, ерудований і заповзятий, Меттер зумів виховати прекрасний творчий колектив, який не мав конкуренції серед інших симфонічних оркестрів Харбіна. За роки його керівництва колектив здобув високу кваліфікацію і репутацію кращого оркестру Китаю [2, с. 8]. Особливістю оркестру було те, що його виконавські сили були виключно з Росії та України. Меттер особисто запрошував до оркестру відомих йому кращих музикантів. Серед них – гобоїст Швайковський, скрипалі Трахтенберг, Шиферблатт, Ястремський, кларнетист Бібіков, альтист Сидоров. Меттер запрошував до оркестру й виконавців з кращих європейських оркестрів: з Чехії – відомого альтиста В. Пулкрабека, з Італії – соліста Королівського оперного театру, флейтиста Дж. Дорфа [3, с. 18].

У Харбіні збереглася афіша першого концертного виступу оркестру Залізничного товариства під керівництвом Меттера, який відбувся 22 червня 1920 р. Ця віднайдена афіша сьогодні є безцінним історичним документом, на якій докладно виписані прізвища оркестрантів із зазначенням інструментів. Афіша документально підтверджує не лише іменний виконавський, але й національний склад колективу. Будучи документальним джерелом, вона засвідчує походження колективу оркестру виключно з емігрантів з Росії та України. Як приклад першого документального свідчення виступу оркестру, наведемо повний текст афіші, зберігаючи поданий у ній алфавітний перелік оркестрантів:

«Четвер, 22 червня 1920 р. Бенефіс артистів симфонічного оркестру Залізничного та Комерційного Зібрань. Симфонічний концерт під орудою Еммануїла Меттера. Великий концертний виступ. Склад оркестру: Л. Альбицький (фагот), Л. Альтман (альт), С. Безпалов (флейта), Я. Бейн (скрипка), В. Гаврилов (труба), Е. Демидов (флейта), Ю. Дименштейн (контрабас), В. Диппель (скрипка), А. Дмитрієв (бас-тромбон), М. Добринський (скрипка), Б. Єременко (бас-труба), Б. Єселевич (бас-скрипка), Ф. Зелінський (валторна), В. Івашків (труба), Т. Ілісов (валторна), А. Карась (скрипка), І. Китайгородський (скрипка), А. Козлинський (кларнет), Д. Колець (піаніно і партія арфи), А. Копонін (литаври та інші ударні), І. Коут (контрабас), З. Лакс (флейта і флейта пікколо), Я. Лампейтль (альт), Й. Лейзерович (скрипка), В. Міллє (віолончель), В. Новак (контрабас), Л. Овчинников (гобой), Т. Пашевич (великий барабан та інші ударні), К. Йойо (тромбон), Н. Приходченко (гобой та англійський рижок), А. Рейдлер (скрипка), В. Сайкін (скрипка), В. Сорокін (валторна), А. Столяров (скрипка), Т. Суворов (фагот), І. Тисанюк (кларнет), К. Ульштейн (віолончель), В. Ульянов (валторна), І. Халупа (скрипка), В. Хмельницький (скрипка), Я. Черніков (тромбон), О. Шевцов (скрипка), Й. Шпільман (віолончель), П. Штраус (скрипка).

Інспектор оркестру А. Рейдлер. Бібліотекар В. Осрокін».

Матеріали цієї афіші як першого офіційного публічного виступу харбінського оркестру під керівництвом Меттера не вказують на виконання у цьому концерті конкретних творів, проте вони розкривають багато іншої важливої інформації. По-перше, це – справді документальне підтвердження складу оркестрантів як вихідців виключно з Росії російського, єврейського і українського походження. Важливим є фактор зазначення на афіші особи бібліотекаря оркестру В. Осрокіна. Наявність цієї штатної одиниці вказує, що колектив на цей час вже зібрав певну власну нотну бібліотеку партитур та поголосників, а значить вже зібрав певний репертуар.

На роботу в оркестр Харбінської залізниці почали прибувати виконавці і диригенти з Московської, Харківської та Київської консерваторій, але у своїй більшості це були випускники Петербурзької консерваторії. Вдалось, наприклад, встановити, що з Москви у 1920 році на роботу в оркестрі приїхав відомий грузинський скрипаль і диригент Г. Шерпурат (народився у 1890 р., закінчив Тбіліське музичне училище, потім Петербурзьку консерваторію по класу скрипки у Леопольда Ауера) [3, с. 16].

Вдалось встановити, що у 1920 р. до оркестру на роботу прибули інші колишні випускники Петербурзької консерваторії. Про окремих з них вдалось знайти лише деякі біографічні фрагменти: диригент І. Герський (перед від'їздом до Харбіна працював в оркестрі Маріїнського театру і брав участь у європейських музичних фестивалях), скрипаль Іван Островський (наро-

дився у 1883 р., учень Аляб'єва і Глазунова), флейтист Верховський (до від'їзду у Харбін працював у Петербурзькому симфонічному оркестрі) [3, с. 5; 9].

У 1923 р. до Харбіна приїхав випускник Московської консерваторії диригент Сергій Швайковський. Консерваторію він закінчив ще у 1910 р. по класу гобоя у проф. Василенка і у 1913 р. по класу композиції в Іпполітова-Іванова. Відразу після закінчення консерваторії С. Швайковського було запрошено у якості диригента до Єкатеринбурзького симфонічного оркестру, а звідти він з родиною переїхав до Харбіна, де працював у симфонічному оркестрі Залізничного товариства на посаді гобоїста і багато концертував у складі оркестру і як його учасник, і як соліст.

Сучасники називали С. Швайковського «професором звука гобоя». Його м'який, проникливий звук, вміння відтворити в музичному образі відчуття найтоншого ліризму і бездоганна чистота інтонування викликали захоплення у слухачів [4, с. 47]. У виконанні сольних уривків у симфонічних концертах йому не було рівних. Ось лише невеликий перелік творів його виконання сольних партій (матеріали взято з віднайдених афіш концертів оркестру): 2-га частина IV симфонії Чайковського, Концерт для гобоя з оркестром F dur В. Каліннікова, 1-й і 2-й «Бранденбурзькі концерти» Баха. Виконання Швайковським концерту Каліннікова стає особливо знаменним, оскільки сьогодні цей твір композитора вважається втраченим (існує лише у фрагментах).

У 1923 році до Харбіна прибув диригент, теж колишній випускник Петербурзької консерваторії Олексій Слуцький. З цим іменем пов'язується славетний розквіт оркестру до початку 1930-х років.

Ім'я диригента О. Слуцького, справжнього сподвижника першого симфонічного оркестру Харбіна сьогодні залишається невідомим. У російсько- та україномовних виданнях постать Слуцького як одного з родоначальників історії симфонічного диригування у Китаї і симфонічного виконавства зовсім не згадується, залишаючись у переліку невідомих і невивчених сторінок в історії як російської і китайської музики, так і в історії російсько-китайських музичних взаємин.

На сучасному етапі про життя і творчість цього непересічного музиканта вдалося встановити небагато. Відсутність інформації про нього у російськомовних джерелах можна пояснити лише тим, що, повернувшись у кінці 1930-х років на Батьківщину, він пропав, як і багато інших музикантів, що повернулись з Китаю, безвісти. Ймовірно, його в числі інших було страчено.

Вдалось віднайти фото О. Слуцького і зустріти його ім'я у китайському виданні Лю Шіє Цін «Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908–2008», та, що найважливіше – віднайти в архівах Харбіна дві афіші із зазначенням імені диригента. Ці рідкісні афіші є єдиними документальними джерелами, що засвідчують про справді насичену концертну діяльність Слуцького та репертуар його оркестру.

Афіша від 23 серпня 1924 р. розкриває репертуар концерту, в якому були виконані твори (зберігаємо текст афіш повністю): Глінка. Увертюра з опери «Жизнь за царя»; Лядов. «Про старовину». Балада; Чайковський. «Буря» за драмою Шекспіра. Фантазія; Мусоргський. Танці персидок з опери «Хованщина» і Сюїта «Картинки з виставки»; Вагнер. Траурний марш з опери «Загибель богів» та Увертюра з опери «Рієнці. Диригент О. Слуцький».

У матеріалах цієї афіші можна зустріти анонс наступного концерту Слуцького, який відбудеться вже за три дні із зовсім іншою великою програмою: «У вівторок 26 серпня Бенефіс диригента О. Ю. Слуцького. У програмі: Скрябін. Друга симфонія, Моцарт. Symphonie concertante для скрипки та альту з оркестром, Василенко. «Політ відьом».

Афіша від 24 серпня 1924 р. вказує, що під керівництвом Слуцького були виконані твори (зберігаємо текст афіші): Обер. Увертюра з опери «Фра-дияволо»; Жіле. Базікання; Деліб. Сюїта з балету «Коппелія»; Направник. «Фанданго». Іспанський танець; Глінка. «Камаринська». Фантазія за мотивами двох російських пісень; Главач. «Лучина» і «Хоровід»; Дриго. Сюїта з балету «Есмеральда». Соло виконує Н. А. Шиферблат; Блон. «Танець гарему»; Ланге. «Бабуся». Соло виконують Н. А. Шиферблат та Й. Е. Кеніг; Чайковський. «Слов'янський марш».

Тексти обох наведених афіш друковані російською, англійською та китайською мовами. Три різні великі концертні програми, виконані Слуцьким упродовж трьох вечорів поспіль, красномовно промовляють про його великий творчий потенціал та потужні виконавські можливості.



1 жовтня 1926 року оркестр було запрошено записати декілька симфонічних творів на Харбінському радіо. У 1927 році у Харбіні відбувся спільний концерт оркестру з хором Великого театру, де було виконано Дев'яту симфонію Л. ван Бетховена. У березні 1927 року Харбінський симфонічний оркестр отримав запрошення від радянського посольства в Японії, де виступив з концертами у містах Токіо, Осака та Кобе [3, с. 18; 20].

Лише від початку 1938 р. до осені 1942 р. оркестр виступив у 150 концертах і виконав 280 творів композиторів класичної та романтичної доби: було виконано симфонічні твори Глінки, Глазунова, Бородіна, Рахманінова, Чайковського, Бетховена, Брамса, Дебюссі, Моцарта, Шумана [3, с. 4].

Оркестр багато гастролював різними містами Китаю – Нінбо, Пекін, Тяньцзінь, Ляонін, Цзілінь і Далянь, кілька разів з симфонічними концертами виїжджав у Шеньян і Чанчунь, а також містами Кореї та Японії. Наприклад, у Токіо відбувся концерт зі знаменитими світовими виконавцями – піаністом Л. Крейцером та скрипалем О. Могилевським.

Про світове визнання російського Харбінського симфонічного оркестру свідчить оцінка видатного піаніста та композитора Олексія Абази: «Виступи Харбінського симфонічного оркестру в Токіо за участю світових музикантів стали фактом історичного визнання існування у той час в Харбіні великого художнього музичного колективу російських емігрантів» [1, с. 47].

### ЛІТЕРАТУРА

1. Абаза А. Пианист Леонид Крейцер. Популярный очерк / Алексей Абаза. – Сан-Франциско, 1979. – 68 с.
2. Концерти. Музична освіта. Щотижневий журнал. – Харбін, 1923. – №39. – 21 с.
3. Лю Шіе Цін. Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908–2008 / Лю Шіе Цін. – Шанхайська консерваторія, грудень 2008. – 164 с.
4. Еммануил Метгер и его друзья. – Харбин, 2005. – 121 с.
5. Русаков Р. Дыхание драконов (Россия, Китай и евреи) / Р. Русаков // Imperialcommiss. – 19 января 2011. – 49 с.
6. Серебряков В. Своя песня / Владимир Серебряков. – Казань, 1997. – №№ 1–4.

УДК 78.452; 78.2і

СУН ЯНЬИН

### РОЛЬ РОСІЙСЬКИХ ПЕДАГОГІВ У СТАНОВЛЕННІ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ У КИТАЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ВОЛОДИМИРА ШУШЛІНА)

*У статті досліджено педагогічні, методичні та виконавські здобутки у Китаї видатного російського співака та педагога Володимира Шушліна. Розглянуто основні етапи його діяльності.*

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, педагог, методика, співак.

СУН ЯНЬИН

### РОЛЬ РУССКИХ ПЕДАГОГОВ В СТАНОВЛЕНИИ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЛАДИМИРА ШУШЛИНА)

*В статье исследованы педагогические, методические и исполнительские достижения в Китае выдающегося русского певца и педагога Владимира Шушлина. Рассмотрены основные этапы его деятельности.*

**Ключевые слова:** вокальное искусство, педагог, методика, певец.

**THE ROLE OF RUSSIAN TEACHERS IN THE DEVELOPMENT OF VOCAL EDUCATION IN CHINA IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY (ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF VLADIMIR SHUSHLIN)**

*In the article the educational, teaching and performing in China to achieve outstanding Russian singer and teacher Vladimir Shushlin. The main stages of its operations considered.*

**Key words:** *vocal art, educator, technique, singer.*

Упродовж останніх двох десятиліть ХХ століття в музикознавстві посилилася увага до діяльності російських музикантів у Китаї в першій половині ХХ ст., які розгорнули там потужну виконавську та педагогічну роботу і заклали початок професійної музичної освіти. Незважаючи на великі успіхи російських музикантів у Китаї, створення ними власних методик та заснування навчальних початкових та вищих музичних закладів, їхня діяльність сьогодні ще не знайшла свого відображення у теоретичному музикознавстві.

Розгляду культурного життя російського зарубіжжя присвячені праці Л. Говердовської, О. Таскіної, проте вони не висвітлюють проблеми музичної і, зокрема, вокальної педагогіки та виконавства у Китаї. Дослідженням вокальної професійної освіти у Китаї присвячені праці Яо Вей та Юй Цинну, однак здобутки В. Шушліна в них не розглядаються.

Мета статті – дослідити основні етапи діяльності Володимира Шушліна у Китаї, визначити найвидатніших його учнів, на основі спогадів співака проаналізувати основні положення його методичних поглядів.

Понад 30 років (від 1924 по 1956 р.) у музичних навчальних закладах Китаю викладав відомий російський оперний і камерний співак (бас) Володимир Григорович Шушлін (1895, Гродно, Білорусь – 1978, Москва).

Володіючи неабиякими музичними здібностями і чудовим голосом, на початку 1900-х років його прийняли до Державної академічної капели Санкт-Петербурга. Першим педагогом і вихователем В. Шушліна був російський диригент-хормейстер Михайло Георгійович Клімов (1881–1937), який від 1902 р. упродовж 35 років віддавав свій талант та знання вихованцям Державної академічної капели Санкт-Петербурга. Після закінчення Московського Синодального училища Клімов отримав від свого педагога С. В. Смоленського запрошення на роботу в Капелі на посаду помічника вчителя співу (хормейстера), а з часом – старшого вчителя співу (диригента). Саме в період становлення Клімова-педагога до Капели поступає вчитися серед інших особливо обдарованих дітей, яких спеціально шукали по всій Росії, Володимир Шушлін: «За весь період роботи в Капелі у М. Клімова було вісім учнів: С. Г. Балакіна, Г. І. Безубов, Е. Н. Кудрявцева, А. Е. Никлусов, Н. С. Пономаренко, Б. О. Савельєв, К. О. Сімеонов і В. Г. Шушлін» [3, с. 30]. Практика навчання обдарованих дітей з віддалених куточків Російської імперії існувала віддавна. Багато відомих у майбутньому російських співаків та композиторів навчалися в заснованій ще у XV столітті Петербурзькій капелі – унікальному російському музичному навчальному закладі, що не має аналогів у світі.

У різні часи в Капелі викладали Галуппі, Паїзіелло, Траетта, Сарті, Чімароза, Березовський, Бортнянський, Глінка, Федір та Олексій Львови, Римський-Корсаков, Лядов та ін. Поступово Капела перетворилася в один з найбільших навчально-освітніх і виконавських музичних центрів Росії, до складу якого увійшли професійний хоровий колектив, симфонічний оркестр та хорове училище. Процес виховання та навчання музикантів відбувався паралельно з концертно-виконавською діяльністю, тут виховувалися кращі кадри з усіх музичних спеціальностей. З 1884 р. навчання відповідало програмам консерваторії, а випускникам видавали свідоцтво, що підтверджувало вищу музичну освіту [3, с. 16].

З 1904 р. В. Клімов навчався у Петербурзькій консерваторії у М. А. Римського-Корсакова (композиція), М. І. Черепніна (диригування) і С. І. Габеля (класичний вокал). У той самий час до Петербурзької консерваторії в клас вокалу професора С. І. Габеля поступає вчитися Володимир Шушлін. Неабиякий талант і творче спілкування з названими першокласними

педагогами відіграли важливу роль у вихованні виконавського обдарування і формуванні педагогічного стилю майбутнього співака. Ректор Петербурзької консерваторії, професор О. К. Глазунов висловлювався про В. Шушліна: «обдарований, музикальний і цілком зрілий артист, що досконало володіє своїм прекрасним голосом» [3, с. 20].

Про долю петербурзьких років Володимира Шушліна відомо небагато. Щотижневик «Бірюч Петроградських державних театрів» – журнал, який докладно висвітлював театральне життя міста, у 1918 р. розмістив замітку, яка розкриває, як співак з глибинки опинився в трупі одного з провідних театрів Росії: «У Маріїнському театрі відбувалися проби других басів. З'явилося десятеро осіб, з котрих лише двоє виявилися на висоті вимог – Арев'єв і Шушлін. Решта виявили не лише відсутність голосу, але й абсолютне невміння співати» [1, №5, 1918, с. 57]. З цього часу до кінця 1921 р. Шушлін співав на Маріїнській сцені. У цей період художнім керівником театру був Федір Шаляпін. У деяких оперних виставах серед партнерів видатного співака був задіяний бас В. Г. Шушлін. Після перших кількох спільних робіт між ними на довгі роки зберігалися дружні творчі взаємини, а завдяки докладному висвітленню хроніки життя Маріїнського театру журналом «Бірюч» можна встановити деякі найважливіші факти творчого життя Шушліна у Петербурзі.

Журнал вказує, що участь Шушліна в оперних виставах завжди сприймалася глядачами з великим натхненням, і що він відразу отримав заслужене визнання метрів оперної сцени, першим серед яких був Ф. Шаляпін. Після декількох репетицій Шушліна ввели до виконавського складу опери «Лакме» Л. Деліба, де він 8 і 19 грудня 1918 р. виконав партію цигана Куравара [1, №6, 1918, с. 19; 2, с. 19]. Партію Доктора Гренвіля з опери «Травіата» Дж. Верді співак виконав 25 грудня 1918 та 8 січня 1919 р. [1, №8, 1918, с. 17; №9, 1918, с. 47]. З 24 по 30 березня Шушлін співав разом з Ф. Шаляпіним в операх «Борис Годунов» М. Мусоргського і «Золотий півник» М. Римського-Корсакова. 25 квітня 1919 р. він взяв участь у Бенефісі заслуженого артиста М. В. Тартакова, співав в опері Дж. Верді «Ріголетто» [1, №2, 1919, с. 197]. У 1921 р. Шушлін став учасником знаменитої прем'єрної вистави «Пікова дама» П. І. Чайковського, у якій художником декорацій та костюмів був видатний художник Олександр Бенуа [5, с. 317].

Велика любов до театру, виняткова працездатність, творча сприйнятливість та рідкісне вміння вчитися в інших привели до того, що ще в зовсім молодому віці Володимир Шушлін став визнаним першокласним співаком.

У 1920-х роках серед російських музичних кіл було дуже популярно гастролювати у Китаї. Російських музикантів особливо приваблювало північно-китайське місто Харбін, у якому до цього часу перебувало на гастролях або заснувалося на постійне місце проживання багато російської інтелігенції. 1920-і роки були для північного Китаю періодом становлення та активного розвитку професійної вокальної освіти за європейськими зразками. У 1921 р. тут відкрилося перше Харбінське музичне училище, у 1925 р. – Вище музичне училище імені О. Глазунова. В ці роки харбінські слухачі насолоджувалися співом кращих співаків з Росії: у сезон 1919/1920 рр. сюди з гастрольними виступами приїздив знаменитий тенор С. Лемешев, а в 1924 р. – Ф. Шаляпін. В числі інших разом з Шаляпіним виступити у виставах театру «Російська опера» приїхав і В. Шушлін. Виступи російських співаків відбулися з неймовірним успіхом [7, с. 300].

Надзвичайно тепле прийняття Шушліна харбінським музичним світом та висока оцінка виконавського таланту співака посприяли тому, що він на довгі роки залишився у Китаї. В. Шушліна запросили на роботу викладати вокальне мистецтво у Вищому музичному училищі імені А. Глазунова. Одночасно він співає в трупі харбінського театру «Російська опера», де на той час працювали визнані у Росії басы – Т. Саяпін та М. Оржельський, багато гастролує різними містами Китаю та за кордоном: у 1927 році дає сольний концерт у Японії, у 1930 р. виступає з Шанхайським муніципальним симфонічним оркестром на Філіппінах [5, с. 319].

Слава про блискучі успіхи російських педагогів у Харбіні, з одного боку, та брак своїх національних професійних кадрів, з іншого, – стали результатом того, що в 1929 р. Володимир Шушлін отримав пропозицію від ректора Шанхайської консерваторії Сяо Юймея викладати вокальне мистецтво у центральній консерваторії країни. На той час класичний вокал там вже викладали п'ятеро іноземних викладачів, четверо з яких були росіянами: Славянов, Кринова, Селіванов, Маргліньський.

У 1930 р. було відкрито музичний факультет у Хебейському університеті (заснованому в 1902 р.), куди відразу запросили на викладацьку роботу В. Шушліна. Навчання в університеті було розраховане на три роки. Уроки класичного вокалу студенти мали двічі на тиждень. Разом з Шушліним там викладали й китайські педагоги Юй Ісюаь та Лао Цзинсянь.

У провінції Чжецзян влітку 1937 р. було відкрито Музичний дім, директором якого був Тан Сюеюн. Музичний дім складався з двох відділів – інституту музики та аспірантури, де серед інших успішно викладали співак В. Шушлін, скрипаль Арііго Фоа, диригент і піаніст М. Пачі [7, с. 302].

В. Г. Шушлін реалізував себе у Китаї як педагог найвищого класу. Викладацьку діяльність він продовжив і після повернення на батьківщину в 1956 р.

У створеній ним методиці викладання (досліджено на основі опублікованих Юй Цинну спогадів співака [7]) Шушлін дотримувався традицій італійської вокальної школи, характерною особливістю якої є одночасний розвиток художньо-виконавських якостей співака з технікою володіння голосом, тобто вміння поєднувати акторську майстерність з невимушеністю і легкістю вокального виконання. Особливу увагу Шушлін приділяв постановці голосу. Для створення максимального акустичного ефекту при мінімальних затратах м'язової енергії співака Шушлін безпомилково добирав індивідуальний робочий режим для кожного студента. Поетапно, починаючи з занять з формування звуку й техніки звуковедення, розвитку музичного слуху, почуття ритму і музичної пам'яті, педагог приділяв велику увагу диханню, резонуванню, артикуляції, ясності вокальної мови і рухливості голосу. Він виховував у співаків відчуття «опори» голосу, засвоював зі студентами спів на високій позиції звуку, тобто своєрідний вираз «співати в маску» – здатність утворення в голосі співака мікстового звучання. Багато часу приділяв дикції, від якості якої залежить виразність виконання, а в більш широкому розумінні – фонетична чіткість «проспівуваного» тексту.

Враховуючи фонетичні особливості китайської мови, В. Шушлін постійно працював з вокалістами над артикуляцією. За загальними законами китайської фонетики кожний ієрогліф, яких є понад 49000, складається з приголосного та голосного звуків. Виходячи з цього, у співі розроблена фонетична транскрипція. Шушлін вважав, що фонетика будь-якої мови безпосередньо впливає на дикцію, обов'язково відтворюючи свої національні особливості і колорит, що чітку дикцію можна виробити в будь-якій іноземній мові, і це є особливо важливим для успішного співу мовою оригіналу.

Як досвідчений педагог В. Шушлін звертав велику увагу на емоційний стан студента. Вокальна техніка виконання і емоційне сприйняття музичного матеріалу допомагають в досягненні поставлених завдань і розвивають в результаті навички правильного співу. Крім цього, вважав Шушлін, у співака повинен розвиватися художній смак та вміння створювати «звуковий» образ виконуваного твору. Кінцевою метою навчання він вважав художньо-виконавську майстерність виконавця, але цієї мети можна досягти лише на основі досконалої вокальної техніки [6, с. 56–57].

Педагогічні заслуги В. Шушліна в Китаї дуже значні. Він виховав для країни багатьох видатних співаків. Серед них – Си Ігуй, який став одним з десяти басів світового рівня: відомий співак, лауреат ряду міжнародних конкурсів і педагог Пекінської Центральної консерваторії, професор Шень Сян; професор вокалу Шанхайської консерваторії, колоратурне сопрано світового рівня Чжоу Сяоянь; професор Шанхайської консерваторії, співачка Вень Кечжень. Серед інших – Лі Чжишуй, Хуан Юйсай, Мань Цзианьзи, Ху Янь, Гао Ланьчжи, Тан Жунмей, Лан Юйсуй, Ланг Юк Сау та інші [4, с. 30].

Володимир Шушлін дуже любив Китай, своїх студентів, але дуже сумував за батьківщиною. У післявоєнні роки радянський уряд відчував недостатність кадрів і обіцяв репатріантам різноманітні пільги. Шушлін прийняв пропозицію працювати у Московській консерваторії. Сьогодні його учні затребувані в кращих театрах країни: народний артист Росії В. Черноморцев з 1995 р. працює солістом Маріїнського театру у Санкт-Петербурзі; заслужений артист Білорусі В. Кириченко з 1963 по 1974 р. працював солістом Державного театру опери та балету Білорусі; заслужений артист Росії М. Гутович з 1965 р. працює солістом Московського музичного театру

ім. Станіславського і Немировича-Данченка; заслужений артист Росії В. Абакумов – соліст Челябінського театру опери та балету ім. М. Глінки; зіркою естради став Гаррі Гольді та інші.

Пам'ять про видатного педагога з Росії Володимира Шушліна сьогодні високо шанують у Китаї. Шанхайська музична школа, де він працював у 1930-х роках, носить його ім'я. Професор Хебейського педагогічного університету (знаходиться в м. Шицзячжуан) Ма Цзи Син, відповідаючи на запитання преси, сказав: «У 20-х роках ХХ ст. в Китаї працював співак, соліст Імператорського Маріїнського театру Володимир Шушлін. Саме він познайомив Китай з серйозним вокалом і заклав основи китайської академічної вокальної школи» [8, с. 10]. Відомий китайський композитор Хе Лютин назвав Володимира Шушліна основоположником китайського вокального співу. У світі вокального мистецтва Китаю ім'я Шушліна стало еталоном педагога, а його мистецтво – еталоном європейського класичного співу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. «Бирюч Петроградских государственных театров» журнал. – Петербург, 1918. – №5–9.
2. «Бирюч Петроградских государственных театров» журнал. – Петербург 1919. – №2.
3. Кудрявцева Е. Михаил Георгиевич Климов / Елена Кудрявцева // Деятели хорового искусства Санкт-Петербургской консерватории. – СПб., 1993. – С. 15–32.
4. Лю Цзинь К вопросу о влиянии русских музыкантов на становление оперной культуры в Китае / Цзинь Лю. – СПб, 2009 : Российский гос. пед. университет им. А. Герцена. – С. 26–31.
5. Сунь Чжаожунь. Первые постановки опер П. Чайковского «Пиковая Дама» и «Евгений Онегин» на китайской сцене (к проблеме освоения зарубежного репертуара) / Чжаожунь Сунь // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – Санкт-Петербург, 2011. – №131. – С. 316–321.
6. Фишер С. В Китае повсеместно изучается искусство / Фишер С. // «Советская Чувашия». – Чебоксары, 07.09.2011. – [Режим доступа] [sovch.chuvashia.com/?p=46325](http://sovch.chuvashia.com/?p=46325)
7. Юй Цинну. Вспоминая Шушлина / Цинну Юй : на кит. яз. – Пекин, 1996. – 120 с.
8. Яо Вэй Вокальное профессиональное образование в Китае в 20–30 гг. ХХ в. / Вэй Яо // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – Вып. 2. – Астрахань, 2012. – С. 300–304.

УДК 78.07 (477)

О. Г. ЛЕГКУН

### ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ПІВДЕННО-ЗАХІДНОЇ ВОЛИНИ 20–30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто маловисвітлені сторінки хорового мистецтва Південно-Західної Волині 20–30-х років ХХ століття. Досліджено роботу хорових колективів, проаналізовано концертно-гастрольну діяльність артистів та її вплив на розвиток музичної культури Волині.*

*Ключові слова:* Кременеччина, хорове мистецтво, хорові колективи, репертуар, концерти.

О. Г. ЛЕГКУН

### ХОРОВОЕ ИСКУССТВО ЮГО-ЗАПАДНОЙ ВОЛЫНИ 20–30-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА

*В статье рассмотрено малоосвещенные страницы хорового искусства Юго-Западной Волины 20–30-х годов ХХ века. Исследовано работу хоровых коллективов, проанализировано*

*концертно-гастрольную деятельность артистов и её влияние на развитие музыкальной культуры Волини.*

**Ключевые слова:** *Кременеччина, хоровое искусство, хоровые коллективы, репертуар, концерты.*

O. H. LENKUN

### CHORAL ART OF SOUTH-WEST VOLYN OF THE 20–30-TH YEARS OF THE XX CENTURY

*In the article the little lighted page of choral art of South-West Volyn of the 20–30-th years of the XX century is examined. The work of choral collectives is investigated, concerto-tour activity of artists and their influence on development of musical culture of Volyn is analysed*

**Key words:** *Kremenechchyna, choral art, choral collectives, repertoire, concerts.*

Наукове дослідження загальноукраїнського культурно-мистецького процесу вимагає ґрунтовного вивчення його регіональних особливостей. Кінець ХХ – початок ХХІ століття характеризується зростанням зацікавленості мистецтвознавців проблемами розвитку культури і мистецтва в різних регіонах України, що сприяє осмисленню загальноукраїнської культури.

Південно-Західна Волинь – надзвичайно багатий історичними, освітніми та культурними традиціями край. У 20–30-ті роки ХХ століття мистецтво регіону набуло особливого розвитку: розширилася сфера музичної діяльності культурно-просвітницьких товариств, збагатився спектр функціонування різних форм гастрольно-концертного життя, зазнала реформування музична освіта в навчальних закладах та були закладені основи професійного музичного виконавства. Проте хорове мистецтво було найбільш демократичним і доступним широкому загалу.

Культурно-мистецьке життя краю 20–30-х років ХХ століття відображено у наукових працях І. Гринчук [1], З. Ольшевської-Баєри [16], О. Панфілової [10], Г. Чернихівського [12], П. Шиманського [13] та інших. Однак актуальною залишається проблема цілісного підходу до висвітлення діяльності хорових колективів Південно-Західної Волині 20–30-х років ХХ століття.

Мета статті – деталізувати відомі раніше та недосліджені факти, пов'язані з хоровою діяльністю колективів Південно-Західної Волині, та висвітлити їхню роль у культурно-мистецькому житті краю.

Політичне та культурно-освітнє життя Волинського краю 20–30-х років ХХ століття було складним і неоднозначним. За умовами Ризького мирного договору (1921 р.) південно-західна частина Волині ввійшла до складу Другої Речі Посполитої. Проводячи політику окатоличення, польська влада всіляко утискала українську інтелігенцію, забороняла все, «що свідчило про їх національну своєрідність та окремішність» [11, с. 25]. Але все-таки українці отримали можливості для свого національно-культурного розвитку. Товариство «Просвіта» стає найголовнішим фактором у розвитку української нації, «речником культурно-освітніх змагань українського народу» [4, арк. 3].

Одним із головних напрямів просвітянських осередків було хорове мистецтво. Колективи, що працювали майже у всіх філіях, створювалися на базі місцевих церковних хорів або виступали спільно з драматичними гуртками при постановці вистав. Поповнивши свій репертуар українськими народними піснями, творами М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка, вони стають активними учасниками літературно-музичних вечорів, концертів, присвячених різним пам'ятним датам та ювілеям.

Щороку «Просвіта» широко відзначала дні народження та смерті Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, Ю. Словацького, незмінними учасниками яких були драматичні та хорові колективи. Взаємопроникнення музичного й драматичного мистецтва, мистецтва художнього слова проявлялося у відзначенні цих дат. Величаво відзначалися на початку березня Шевченківські свята, які ставали яскравим свідченням великої любові до Кобзаря, відданості національній ідеї.

Завдяки збереженим архівним документам маємо можливість ознайомитися з програмою Шевченківського вечора у Почаєві, який відбувся в 1932 році. Урочистості проходили у приміщенні «Червоного готелю» (тепер духовна семінарія). Реферат про Тараса Шевченка, його життя і творчість виголосив активний член Почаївського товариства «Просвіта» О. Волошин. У виконанні хорового колективу під керівництвом С. Жука прозвучали «Учітеся, брати мої», «Ой діброво, темний гаю», «Світе тихий», «Сонце заходить», «Заквітчали дівчато-нька», «Заповіт». Театральний колектив виступив із постановкою п'єси «Батраки» [6, арк. 31].

Рада Кременецького товариства «Просвіта» рекомендувала урочисто відзначити 10-річчя від дня смерті І. Франка, включивши у виступи хорових колективів твори на його слова: «Вічний революціонер», «Пісне моя, ти підстрелена пташко», «Як почуєш вночі» [5, арк. 94], а у програму «Свята «Просвіти» – «Учітеся, брати мої», «Ой горе тій чайці», «Журавлі», «Зелена та ліщинонька», «Заповіт», «Ще не вмерла Україна» [5, арк. 167].

Національні свята й інші культурно-масові заходи, які відзначалися по всій Волині, сприяли розвитку свідомості українців, формували почуття національної гідності.

Повітове товариство «Просвіта» плідно співпрацювало з навчальними закладами Кременця. Так, у 1924 році Комітет із влаштування Шевченківського свята звернувся до педагогічної ради Кременецької духовної семінарії з проханням дозволити учням відвідувати співанки для підготовки концерту пам'яті Т. Шевченка [3, арк. 211]. Учні Кременецької української гімназії брали участь у проведенні академії на честь Т. Шевченка, яка відбулася 1932 року [7, арк. 12], а в 1933 р. на Шевченківському вечорі, підготовленому учнями української гімназії, прозвучала кантата «Умер поет» М. Вериківського, яку виконав хор гімназистів [7, арк. 13].

Отож, проведені заходи, у яких активними учасниками були учні, свідчать про те, що молодь краю підтримувала й виявляла пошану до визначних діячів, поетів і композиторів, пропагувала українську хорову культуру серед населення.

Неодноразово виступали перед жителями Кременця хор повітового Союзу кооперативів (кер. А. Герасименко) та хор Союзу кооперативів (кер. І. Капітонець). Їхній репертуар складався із українських народних пісень, творів М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича. Нерідко ці колективи виступали з благодійними концертами. Так, 25 червня 1922 року відбувся концерт, кошти від якого були передані у фонд охорони української дитини [8, арк. 23]. У виконанні хорів прозвучали «Ой послалась доріженька» К. Стеценка, «Ой з-за гори, з-за лиману», «Гей, ізгадайте» М. Лисенка, «Ой пряду, пряду», «Зашуміла ліщинонька» М. Леонтовича, «Зібрав батько кумпанію», «Дуб на дуба похилився», «Коли б мені, Господи» Г. Давидовського та ін.

Проте слід зазначити, що у 20–30-ті роки на теренах Південно-Західної Волині бракувало хороших диригентів й хорового репертуару, що позначалося на роботі аматорських колективів. Хористи відвідували репетиції тільки в разі необхідності проведення якогось заходу. Щоби надати фахову допомогу керівникам хорів, дубенська «Просвіта» у 1925 році з ініціативи С. Козицького організувала місячні диригентські курси, на яких викладав відомий композитор С. Людкевич [11, с. 59]. Незважаючи на високу плату за навчання (15 злотих), бажаючих поглибити свої знання з теорії й практики пісенного мистецтва було багато [11, с. 78].

У літописі гастрольного життя Волині 20–30-х років ХХ століття знаходимо чимало відгуків про виступи артистів Львівського оперного театру, Волинського українського театру під керівництвом М. Певного, хору Д. Котка. Є. Гаше високо оцінює талант диригента, який володіє надзвичайним чуттям краси творів і дуже оригінальними та цікавими способами їх інтерпретації [14, с. 410]. Досконалий підбір голосів, старанно опрацьований репертуар, високий артистичний рівень виконання, надзвичайна і оригінальна інтерпретація творів створювали потужне враження на публіку. Після розпаду колективу Котко завітав на Волинь у 1937 році з новим складом хористів, проте їхні виступи не мали такого успіху, як у попередні роки.

Велику популярність на Кременеччині мав вчительський хор м. Кременець під керівництвом І. Гіпського. Цей колектив неодноразово виступав із концертами перед місцевими жителями, а також у сусідніх Шумську, Почаєві, Вишгородку, Вишнівці, Смізі. Постійним концертмейстером була вчителька фортепіано Кременецького ліцею М. Левицька. У 1937 році хоровий колектив відзначив п'ятиріччя своєї діяльності. У концертній програмі прозвучали різнохарактерні твори як українських, так і зарубіжних композиторів: С. Монюшка «Голубонь-

ка», «Сільська серенада», Л. Бетховена «Гімн ночі», Ф. Шуберта «Липа», М. Лисенка «Василечку», С. Танєєва «Схід сонця», Машинського «Мазур», Віковіча «Мручкові байки», а також твір для мішаного хору та соліста «Сивий коню» І. Гіпського на слова А. Асника [15, с. 190].

Творчою активністю вирізнявся хорівий колектив с. Дермань (кер. І. Аркадієв). Учасники хору брали активну участь у громадському та культурному житті села, супроводжували церковні відправи. Репертуар хорового колективу поєднував церковну музику, українські та польські пісні, обробки українських композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка. Під керівництвом І. Аркадієва учасники дерманського хору у 1929 році поставили оперу С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». І. Аркадієв, володіючи прекрасним баритоном, виконував роль Івана Карася, жіночі партії репрезентували Тетяна та Галина Демидюки та Ю. Максимович. За активну концертну діяльність колектив був нагороджений у 1930 році поїздкою до м. Познань на Всепольський огляд сільських хорів [8, с. 28].

З метою популяризації хорового мистецтва у 1930 році кураторія Волинського шкільного округу видала наказ про організацію народних хорів, які б у своїй діяльності забезпечували артистично-культурне виховання громадськості шляхом розвитку народного мистецтва, передусім пісні [2, арк. 2]. Як зазначив керівник Кременецького шкільного інспекторату Б. Робак, у Кременецькому повіті станом на 1934 рік працювало 12 хорів Кола сільської молоді, 4 хори відділів Стрілецьких об'єднань, 23 хори Кола колишніх вихованців, 7 хорів, які були організовані згідно з інструкцією кураторії Луцького шкільного округу в Рівному, 7 вчительських хорів при районних конференціях [17, с. 93], що демонструє популярність хорового мистецтва у Південно-Західній Волині.

Щорічні повітові конкурси, які перетворювалися на велелюдні концерти хорового мистецтва, сприяли популяризації кращих зразків української та польської музики, залученню волинян до хорової музичної культури. Так, у пісенному конкурсі, який відбувся в Луцьку в 1929 році, брали участь 5 українських і 2 польських колективи з Староселя (Ратнівський повіт), Полонки й Улаників (Луцький повіт), Облапів (Ковельський повіт), Бережців і Загайців (Кременецький повіт), Ліпників (Костопільський повіт). Переможець – хорівий колектив із с. Бережці – був нагороджений поїздкою у м. Познань, де показав обряд проведення волинського весілля.

Помітною подією у мистецькому житті Волині став Кременецький конкурс хорів Кола сільської молоді (1938 р.), у якому брали участь колективи з Дунаєва (кер. І. Бичковський), Матвіївців (кер. І. Лачук), Великого Кунинця, Кушлина, Кімнатки (кер. В. Гаськевич), Старого Почаєва, Жолобів (кер. А. Голубовський). У склад журі входили місцеві хорові диригенти: М. Осько, Ф. Кульчинський, В. Серафимович та Л. Березовський. За традицією конкурс розпочався із виконання хору «Де згода в сімействі» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка (кер. І. Гіпський). На конкурсі звучали обов'язкові твори С. Монюшка «Кум і кума» та М. Леонтовича «Зелена та й ліщинонька».

Кременецький конкурс хорів зібрав велику кількість слухачів як з міста, так і віддалених сіл. Подібні заходи сприяли розвитку та пропаганді хорового виконавства, підвищенню професійного рівня колективів, пожвавленню концертного життя на Волині.

Отже, розвиток хорового мистецтва Південно-Західної Волині 20–30-х років ХХ століття головним чином базувався на діяльності аматорських хорових колективів, які функціонували у більшості сіл, оскільки вони за своєю формою були найбільш доступні для широкого загалу. Щорічні повітові конкурси, які перетворювалися на велелюдні концерти хорового мистецтва, сприяли популяризації кращих зразків української та польської музики, залученню волинян до хорової музичної культури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гринчук І. Музично-просвітницькі традиції Кременця в контексті культури Волині та Галичини / Ірина Гринчук, Олена Горбач // Кременецький ліцей у контексті розвитку освіти, науки та культури на Волині в першій третині ХХ ст. : [зб. наук. праць / наук. ред. Багнюк А., Савелюк Н.]. – Тернопіль : Терно-граф, 2009. – С. 117–124.



2. Державний архів Тернопільської області (далі – Держархів Тернопільської обл.), ф. 222, оп. 1, спр. 867, 22 арк.
3. Держархів Тернопільської обл., ф. 348, оп. 1, спр. 16, 226 арк.
4. Держархів Тернопільської обл., ф. 348, оп. 1, спр. 83, 7 арк.
5. Держархів Тернопільської обл., ф. 348, оп. 1, спр. 94, 217 арк.
6. Держархів Тернопільської обл., ф. 348, оп. 1, спр. 101, 31 арк.
7. Держархів Тернопільської обл., ф. 348, оп. 1, спр. 324, 23 арк.
8. Держархів Тернопільської обл., ф. 348, оп. 1, спр. 458, 194 арк.
9. Єфімчук Ф. Нариси історії дерманських шкіл / Ф. Єфімчук. – Дермань : [б. в.], 2002. – 112 с.
10. Панфілова О. Г. Мистецьке життя Кременеччини 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Олександра Георгіївна Панфілова. – Івано-Франківськ, 2009. – 16 с.
11. Савчук Б. Волинська «Просвіта» / Б. Савчук. – Рівне : Ліста, 1995. – 149 с.
12. Чернихівський Г. Кременеччина від давнини до сучасності / Гаврило Чернихівський. – Кременець : Папірус, 1999. – 320 с.
13. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Петро Йосипович Шиманський. – Київ, 1999. – 11 с.
14. Gache J. Koncerty Ukraińskiego Chóru Dm. Kotki w Krzemieńcu / Jerzy Gache // Życie Krzemienieckie. – 1936. – № 10. – S.409–410.
15. Gipski J. Koncert chóru nauczycielskiego / Jan Gipski // Życie Krzemienieckie. – 1937. – № 9. – S. 189–190.
16. Olszewska-Bajera Z. Muzyczne ognisko wakacyjne w Krzemieńcu 1928–1939) w relacjach i wspomnieniach uczestników / Zofia Olszewska-Bajera // Кременецький ліцей у контексті розвитку освіти, науки та культури на Волині в першій третині ХХ ст. : [зб. наук. праць / наук. ред. Багнюк А., Савелюк Н.]. – Тернопіль : Терно-граф, 2009. – С. 142–150.
17. Robak B. ...Leć pieśni wdal – o leć! jak grzmot!.. / B. Robak // Zycie Krzemienieckie. – 1934. – № 3. – S. 92–94.

УДК 78.421

Т. О. МОЛЧАНОВА

### КОНЦЕПТУАЛЬНА ЕТИМОЛОГІЯ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ФАХУ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

*У статті досліджено питання соціокультурних передумов становлення фаху піаніста-концертмейстера, етимологія дефініцій «капельмейстер», «клавірист», «акомпанемент», «акомпаніатор», «акомпанування», «супровід», «концертмейстер», «корепетитор», «артист камерного ансамблю», «тапер», «піаніст-ілюстратор музики», «концертмейстер-ілюстратор». Розглянуто їхні рольові функції, детермінанти схожості та відмінності. Охарактеризовано тенденції їх використання.*

**Ключові слова:** *дефініція, концертмейстер, капельмейстер, клавірист, акомпанемент, акомпаніатор, акомпанування, супровід, корепетитор, артист камерного ансамблю, тапер, піаніст-ілюстратор музики, концертмейстер-ілюстратор.*

### КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ЭТИМОЛОГИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ ИСКУССТВА ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

*В статье рассматриваются вопросы социокультурных предпосылок становления профессии пианиста-концертмейстера, этимология дефиниций «капельмейстер», «клавирист», «аккомпанемент», «аккомпаниатор», «аккомпанирование», «сопровождение», «концертмейстер», «коррепетитор», «артист камерного ансамбля», «тапёр», «пианист-иллюстратор музыки». Рассмотрено их ролевые функции, детерминанты сходства и отличий. Охарактеризовано тенденции их использования.*

**Ключевые слова:** дефиниция, концертмейстер, капельмейстер, клавирист, аккомпанемент, аккомпаниатор, аккомпанирование, сопровождение, коррепетитор, артист камерного ансамбля, тапёр, пианист-иллюстратор музыки, концертмейстер-иллюстратор.

T. O. MOLCHANOVA

### CONCEPTUAL ETYMOLOGY AND CULTURAL PRE-CONDITIONS OF BECOMING OF PIANIST-CONCERTMASTER'S ART

*Questions of social and cultural pre-conditions of becoming of pianist-concertmaster' profession are examined in the article, the origin of determinations «bandmaster», «that, who plays on a clavier», «accompaniment», «accompanist», «to accompany», «concertmaster», «korrepetitor», «artist of chamber ensemble», «taper», «music pianist-illustrator». Their role functions, factors of likeness and differences are considered. The tendencies of their use are described.*

**Key words:** determination, concertmaster, bandmaster, that, who plays on a clavier, accompaniment, accompanist, accompanying, korrepetitor, artist of chamber ensemble, taper, music pianist-illustrator, concertmaster-illustrator.

Фах піаніста-концертмейстера у різних своїх проявах, визріваючи з синкретичного мистецтва спільного музикування у контексті становлення музичної культури, корелюючи з вокальною та інструментальною музикою, поступово отримав статус самостійної діяльності, утвердивши себе у форматі найбільш художньо сформованої галузі виконавства. Та у музикознавчому просторі (у методичних розробках, статтях і навіть наукових розвідках) панує довільне трактування визначень цього фаху – його називають «акомпаніатором», «концертмейстером», «ілюстратором музики», а принцип роботи визначають як акомпанемент або ж супровід. Це є характерним як для західного музикознавства та музичних видань США (там застосовують дефініції «*Meister Lied*», «*accompagnatore*», «*accompagner*», «*vocal coach*» та здебільшого просто «*pianist*»), так і для багатьох українських виконавців і музикознавців, які навіть не намагаються усвідомити конкретні рольові характеристики кожного визначення, врахувати еволюційні зміни у фаховому скеруванні цього музиканта. У контексті окреслених питань проблемою постає і неграмотне застосування до визначення піаніста, який грає у складі будь-якого ансамблю, неіснуючої в українській мові дефініції «ансамбліст».

Соціокультурні передумови становлення мистецтва піаніста-концертмейстера вже давно потребують чіткого етимологічного визначення та впорядкування тезаурусу дефініцій «капельмейстер», «клавірист», «акомпанемент», «акомпаніатор», «акомпанування», «супровід», «концертмейстер», «корепетитор», «артист камерного ансамблю», «тапер», «піаніст-ілюстратор музики», «концертмейстер-ілюстратор», чіткого окреслення їхніх рольових функцій, ознак схожості та відмінності.

Незважаючи на найбільшу розповсюдженість саме цього фаху, у музикознавчій літературі досі немає ґрунтовних досліджень тезаурусу дефініцій концертмейстерської діяльності. Виняток становить стаття В. Сараніна та П. Євстіхеєва («Анализ терминов «концертмейстер» и

«аккомпаніатор», Тамбов, 1998), яка написана у контексті питання удосконалення концертмейстерської підготовки учителя музики та малодотична до окресленої проблематики.

Мета статті – систематизувати термінологію мистецтва спільного музикування, пояснити історичний контекст кожної дефініції та разом з тим надієвість певних визначень, акцентувати увагу на преференційності дефініції «концертмейстер».

Чому строкатість термінології так нелегко піддається теоретичній рефлексії? Причини, на наш погляд, полягають у тому, що ці визначення вельми часто вживаються як тавтологія, немає чітко окресленої системи їх застосування, як, зрештою, і не виникає особливої потреби щось змінювати.

Дефініція «аккомпаніатор» як виконавець акомпанементу у різних енциклопедичних джерелах відсутнє саме через свою похідність. Її можна знайти лише у «Музичному лексиконі»[«Музичному словнику»] Г. Рімана: «Акомпаніатор (латин. *akompaniator*, італ. *acompanatore*, франц. *accompagner*) – той, хто акомпанує, – а надто піаніст, який акомпанує співаку чи інструментальному солісту; раніше так називали чембаліста або органіста, яким доводилося заповнювати за генерал-басом повний акомпанемент» [7, с.16]; у «Кратком музикальном словаре» О. Должанського (с. 8) та «Словнику музичних термінів» Ю. Юцевича (с. 8) у контексті тлумачення поняття «аккомпанемент». Відповідно перше значення терміна «аккомпаніатор» – піаніст, який супроводжував партію соліста, формуючи надбудову над цифрованим басом. Ріман Г. зазначає, що генерал-бас мав аналогічне значення до клавіраусцугу (нім. *Klavirauszug* [*Klavier* – фортепіано + *Auszug* – видобування] – фортепіанне видобування). Тобто це був фортепіанний переклад твору, який написаний в оригіналі для будь-якого великого ансамблю, насамперед з оркестром (приміром, опери, ораторії, симфонії тощо). Партитури на той час друкувалися лише як виключення. Тієї доби клавіраусцуг ставав партитурою і для диригента(капельмейстера). Згодом клавіраусцуг було замінено терміном «клавір» [7, с. 665]. Акомпанування за генерал-басом було фоном, який відтіняв партію соліста та підлягав розшифруванню відповідно до можливостей клавіриста. Мистецтво цього музиканта вимагало не лише технічної оснащеності, а й розуміння базових основ композиції, володіння різновидами мелізматичних оздоблень (форшлагами, групето, трелями тощо). Становлення клавіриста-аккомпаніатора відбувалося в епоху класицизму та тривало у добу романтизму. Одночасно з цим відбувалися і зміни фактурного викладу творів для спільного виконання (і саме партії супроводу) – від генерал-басу з вказаними цифрами акордів, з використанням імпровізації та різноманітних оздоблень до фактурного ускладнення музичної тканини, збільшенням її художньо-образного та змістовного навантаження.

Сьогодні терміном «аккомпаніатор» здебільшого називають музикантів-народників, зокрема баяністів. Поза тим протягом тривалого часу фах піаніста, який грає у дуєті з виконавцем на іншому інструменті чи з голосом, мав назву саме «аккомпаніатор», а виконавська діяльність – «аккомпанування»<sup>1</sup> (лише як виконання піаністом своєї партії, оскільки не передбачала наявності у виконавця певних педагогічних навичок). Саме у XIX ст., коли набуло активізації гастрольне життя і співаки та інструменталісти вже потребували піаністів, які володіють мистецтвом спільної гри та здатністю у короткий термін засвоїти великий обсяг нотного тексту, активного розвитку набуло мистецтво піаніста-аккомпаніатора – фах, який ще не передбачав володіння педагогічними навичками. Перехід у визначеннях фахової скерованості від піаніста-аккомпаніатора до піаніста-концертмейстера почався з виникненням потреби у піаністах-концертмейстерах в оперних театрах та оперних класах консерваторій, коли повсталала необхідність у розучуванні партій з виконавцями та допомоги у разі появи певних проблем у вокаліста – категоричним імперативом тут акцентувалося питання педагогічних функцій концертмейстера.

Ще однією стилістичною помилкою як у визначенні фортепіанної партії твору для спільного виконання, так і в контексті наступних формулювань: «мистецтво акомпанементу», «аккомпанемент у рамках концертної діяльності», «партія супроводу» є амбівалентність оперування термінами «аккомпанемент» і «супровід».

<sup>1</sup> На зразок «диригування» – як фаховий принцип роботи.

Що стосується терміна «акомпанемент», то в «Музичній енциклопедії (за редакцією Ю. Келдиша) зазначається: «Акомпанемент (франц. – *accompagnement*, від *accompagner* – супроводжувати; італ. – *accompagnamento*; англ. – *accompaniment*; нім. – *Begleitung*):

1) партія інструмента (наприклад, фортепіано, гітари тощо) або партія ансамблю інструментів (чи співацьких голосів), які супроводжують (інтонаційно та ритмічно) сольну партію співака чи інструменталіста;

2) все, що слугує гармонічною і ритмічною опорою основного мелодичного голосу. Розподіл музичного викладу на мелодію та акомпанемент властивий музиці гомофонно-гармонічного складу, на відміну від музики одноголосої та поліфонічної. В оркестровій музиці склад голосів, які акомпанують, весь час змінюється» [1, с. 80–81].

У «Музичному словнику» Г. Рімана знаходимо наступне визначення дефініції «акомпанемент»: «супровід у п'єсах за участю інструментів або голосів соло, партія інших (інструментів, що не грають соло) – приміром, у концертах – партія оркестру, у п'єсах з фортепіано – партія фортепіано» [7, с. 16]. Тобто йдеться про акомпанемент як про графічно зафіксовану у нотах частину музичного твору, що виконується піаністом-концертмейстером. Тому у вищенаведених формулюваннях доцільнішим буде використання слова «акомпанування» (як принцип виконання), а не «акомпанемент».

А ось визначення «музичний акомпанемент» знайшло своє ініціальне пояснення у першому томі «Енциклопедії сучасної України» (автор О. Різник): «Акомпанемент музичний (А.м.) – функція музичного матеріалу, що полягає у доповненні, «відтінюванні» іншого мистецького (музичного, сценічного, образотворчого тощо) матеріалу, що звучить (експонується) одночасно. А.м. є антитезою музичному соло і передбачає поділ функцій виконавців на соліста (співака, інструменталіста), хор, вокальний або інструментальний ансамбль і акомпаніатора» [6, с. 302–303].

Дефініція «супровід» має ширше коло застосування. Як свідчить «Словник української мови», супровід – це:

- 1) дія зі значенням супроводжувати, супроводити;
- 2) те, що супроводить яку-небудь дію, явище;
- 3) група людей, яка супроводжує кого-небудь; почет при комусь;
- 4) група військовослужбовців, бойових машин і т. ін., яка охороняє або конвоює кого-, що-небудь;
- 5) гра на музичному інструменті, спів, які супроводжують чию-небудь гру або спів; частина музичної тканини, що призначена для виконання піаністом-концертмейстером. Отож виступає словом-синонімом до дефініції «акомпанемент» [8, с. 849].

Характер акомпанементу залежав від епохи та стилю і був відомим здавна, про що свідчать іконографія, фрески, наскальні картини, а також спогади у Біблейських книгах Ветхого завіту, де існували псалми з написами, в яких зустрічалися додаткові вказівки про виконання під акомпанемент. Приміром – «І сказав Давид зверхникам Левитів, щоб поставили своїх братів співаків на приладдях пісні, на цитрах, арфах, та тих, що грають на цимбалах, щоб піднести голос на радість...» [1, Хроніки 15:16].

Та ранніми формами акомпанементу вважається: плескання у долоні, відбивання ритму ногами, руками; удари один об один каменів, кісточок, шматків дерева. В античній і середньовічній музиці акомпанемент виглядав як унісонне або октавне подвоєння мелодії. Він існував і в музиці мандрівних музикантів; зустрічався у Китаю, Індії, країнах Сходу, в європейській народній музиці. У XV–XVI ст. акомпанемент виглядав як вільний інструментальний супровід до вокально-поліфонічних творів та мав другорядне значення (виконувався *ad libitum*). Наприкінці XVI ст. склався особливий різновид акомпанементу, що дістав назву «генерал-бас», «цифрований бас» або «басо-континуо» (*basso continuo*): у нотах фіксувався лише басовий голос супроводу (безперервний, на що вказує назва «континуо»), цифровані позначення, над якими підказували, які саме гармонії слід брати у кожному місці нотного тексту. Відповідно до правил голосоведіння клавірист доповнював середні голоси, прикрашав акорди фігураціями. Партія басу недовзі (у XVII ст.) стала обов'язковою у всіх творах для спільного виконання: від арії з акомпанементом.

нементом до оркестрових композицій та мес, і всюди був задіяний клавірист. Вивчення техніки генерал-басу і сьогодні залишається обов'язковою складовою навчання клавіриста. Інструментальний акомпанемент відіграв важливу роль у процесі ритмічної організації музики. До кінця XVIII ст. практика супроводу зберігала імпровізаційну традицію. І лише з часів Й.Гайдна, В.Моцарта акомпанемент почали виписувати повністю (акомпанемент *obbligato*). Розпочавши становлення у період класицизму, мистецтво клавєриста-акомпаніатора тривало і в епоху романтизму, що було пов'язано як з поступовим ускладненням фактури творів (почали виписувати повністю), так і появою фортепіано з його широкими технічними можливостями. І хоча фортепіано не відразу досягло потужності (для цього знадобилося ще понад 100 років), з'явилися досконаліші клавесини, видатні клавесиністи та найкращі твори клавесинної музики (клавесин уперто опирався впровадженню фортепіано та довгий час не без успіху), які також мали до вирішення відповідні художньо-технічні завдання. Адже саме у цей період композитори розпочали висувати високі вимоги до аутентичності власних творів з табу на використання імпровізацій як таких. У XIX–XX ст. акомпанемент став фактурно насиченим (часом з елементами оркестровки), отримав преференційні виразові функції – «договорювати», поглиблювати психологічний і драматичний зміст музики, створювати ілюстративний фон.

У часи «німого» кіно в обігу існувала дефініція «тапер» (франц. *tapeur*, від *taper* – плескати, стукати, грати на ударних інструментах, грати дуже голосно, бренькати на роялі), якою вельми часто називали акомпаніатора. Хоча тут радше існує переносний сенс – піаніст, який грає механічно і нецікаво. Отож тапер – це музикант, переважно піаніст, який грав за певну платню на танцювальних вечірках і балах, у танцювальних і гімнастичних залах; також піаніст-акомпаніатор, виконавець музичного супроводу у німому кіно, характерними ознаками виконавської манери якого був швидше прикладний, аніж художній аспект виконуваної музики. Щоправда, свого часу навіть існували курси підготовки кіноілюстраторів (1927, Московські державні курси кіномузики), видавалися спеціальні «Кінотеки» – збірки невеликих п'єс, які призначалися для ілюстрації певних фрагментів кінофільмів, які з часом були каталогізовані відповідно до епізодів, що ілюстрували. Для синхронізації виконання тапера були сконструйовані сінопопїтр і музичний хронометр (ритмомом, 1929) – апарат, в якому у певному (регульованому) темпі рухається партитура або ритмічний чи мелодичний рядок виконуваної музики. Та з розвитком звукозапису, появою звукового кіно (1928) та розповсюдженням звуковідтворюючої апаратури (патефон, грамофон та ін.) фах тапера майже зник.

З розширенням і збагаченням виконавського репертуару, вмінням володіти гармонійним узгодженням всіх елементів фактурного викладу, використовувати багату палітру тембро-артикуляційних можливостей інструмента, а також необхідності доволі часто самому займатися з солістами (тобто мати педагогічні навички) на зміну «акомпаніатору» прийшло визначення «концертмейстер». Підкреслюючи суттєву різницю цих дефініцій, відомий концертмейстер Є. Шендерович зазначає: «Розвиток камерної музики супроводжувався зростаючим значенням фортепіанної партії.... Акомпанемент перестав бути лише гармонічною фігурацією, ритмічною основою, фоном для мелодії-соло; він став рівноправною партією, яка надає психологічної виразності тексту. І піаніст вже більше не відігравав роль «супроводу», а перетворився на рівноправного партнера...» [9, с. 80].

І хоча тенденція до синонімії термінів «акомпаніатор» і «концертмейстер» і надалі спостерігається у працях піаністів-практиків, зазначимо, що сьогодні достовірним фактом є те, що термін «акомпаніатор» вже втратив свої атрибутивні функції та вважається неактуальним і застарілим.

Формулювання дефініції «концертмейстер» знаходимо у «Музичній енциклопедії», де акцентується увага саме на педагогічному аспекті у підготовці художнього виступу солістів («піаніст, який допомагає виконавцям [співакам, інструменталістам, артистам балету] розучувати партії» [5, с. 928]) з використанням знань їхньої фахової специфіки, вмінням контролювати якість їхнього виконання, розумінням причин виникнення труднощів під час виконання твору та підказкою правильного шляху до їх вирішення. Таким чином у діяльності піаніста-концертмейстера поєднуються не лише педагогічні, а й творчі, а часом і психологічні функції, які доволі часто важко відокремити у ситуаціях концертних виступів, конкурсних змагань чи

класних уроків. Разом з тим окреслимо ще один аспект фаху концертмейстера – оскільки до його функцій належить й педагогічна (і не лише у роботі з солістом), досвідчений концертмейстер ще й може навчати цього мистецтва учня-студента-піаніста. Сюди віднесемо й усвідомлення свого досвіду через жанр науково-методичної літератури, тобто вміння поділитися своїми постулатами та фаховими секретами цієї виконавської галузі.

Для визначення праці піаніста, який співпрацює з музикантами інших фахів та інших мистецьких напрямів, застосовуються ще такі терміни: «корепетитор», «піаніст-ілюстратор музики», «концертмейстер-ілюстратор». Окреслимо їхні фахові функції.

Корепетитор (латин. *con(cum)* – разом і *repeto* – повторюю) – назва фахового напрямку клавіриста-піаніста, який працював в оперному театрі та до обов'язків якого входило вивчення з виконавцями їхніх партій. Уже у XVII–XVIII ст. завдяки інтенсивному розвитку опери виникло питання щодо підготовки музикантів, які б не лише володіли навичками гри на інструменті, а й могли допомогти солістам, з якими працювали. У класичній італійській школі XVII–XVIII ст. навіть існував фах концертмейстера-художника (*il maestro* – «вихователь співака»). Сьогодні у Західній Європі та США поширене визначення «vocal coach» – «тренер вокалістів», а на теренах країн колишнього СРСР замість корепетитора застосовують дефініцію «оперний концертмейстер», що пов'язано з вимогами Міністерства освіти щодо уніфікації визначення музикантів цього керунку та відповідного перегляду оплати праці цих працівників.

«Піаніст-ілюстратор музики» – стара назва фаху піаніста-концертмейстера, який працював у галузі музично-ритмічного виховання (у танцювальних гуртках, хореографічних класах, секціях художньої гімнастики та інших фізкультурних секціях), якого інколи ще називали «акомпаніатор». Сьогодні цей фаховий напрям піаніста теж уніфіковано – він отримав назву «концертмейстер» (також відповідно до вимог Міністерства освіти щодо уніфікації визначення музикантів цього напрямку та перегляду оплати праці цих працівників).

«Концертмейстером-ілюстратором» часом називають піаніста, який працює у класах оперно-симфонічного та хорового диригування через те, що у його функції входить завдання виконувати весь оригінальний твір або ж клавірний переклад, а не частину фактури музичного твору. Зазвичай «концертмейстер-ілюстратор» – це соліст (вокаліст чи інструменталіст) у класах концертмейстерства, з яким триває процес навчання студентів.

У новітніх музикознавчих дослідженнях продовжується широко застосовуватися дефініція «ансамбліст» (і доволі часто для характеристики піаніста-концертмейстера) – термін, якого не існує ні в українській мові, ані в інших слов'янських мовах, та який передусім є похідним від слова «ансамбль». Здебільшого так називають піаніста, який грає в ансамблі з інструменталістом, а також інструменталіста, що грає в ансамблі з піаністом чи з іншими інструменталістами. Априорі це слово-неологізм (нове слово), яке з'явилося внаслідок розвитку музичного мистецтва та запозичення слів з інших мов. У цьому випадку до французького слова «ансамбль» додалося українське закінчення (-іст).

В окресленому ракурсі наголосимо і на тому, що не можна визначати словом «ансамбль» виконавську структуру «соліст – концертмейстер», що останнім часом отримало широкого розповсюдження. Знову ж звернемося до Х. Рімана, який подав найбільш точне визначення дефініції «ансамбль» – «спільна гра декількох осіб на сцені, особливо в опері, де взаємодіють більше двох осіб на сцені – терцети, квінтети, квартети ... В інструментальній музиці під назвою твір для ансамблю розуміємо твір для декількох інструментів (підкреслено – Т. М.), переважно для фортепіано зі струнними або духовими інструментами» [7, с. 16], та у якому відсутнє словосполучення «для двох». Без сумніву, фах піаніста-артиста камерного ансамблю споріднений професії концертмейстера через спільність мистецтва обох грати разом. Проте ансамблеве виконання передбачає більшу кількість музикантів для спільної гри (тріо, квартети, квінтети тощо). У продовження цього логічного доведення пропонуємо запровадити до обігу термінологічне словосполучення «піаніст-артист камерного ансамблю», яке артикулюється як стилістично грамотне визначення фахового керунку піаніста, що грає в ансамблі.

Давно мають залишитися позаду хибні твердження щодо другорядності фаху піаніста-концертмейстера, недооцінка його ролі у спільному виконавському процесі та впевненість у тому, що цей різновид діяльності не потребує особливої піаністичної майстерності та нею може

займатися будь-який піаніст. У продовження цієї думки наведемо вислів російського композитора В. Гавриліна у передмові до його «Другого німецького зошита» на тексти Г. Гайне: «Цей твір – вокально-фортепіанний у повному сенсі, тобто роль фортепіано так само значна, як і роль голосу» [2, с. 2].

Певного уточнення потребує і використання назви «фортепіанна партія», а не «фортепіанний супровід» у камерно-вокальних і камерно-інструментальних творах, як і «фортепіанний акомпанемент» у характеристиці піаніста, який грає разом з солістом, про що вже йшлося вище. Відповідно як і фігурування термінів «акомпануючий», «солювання» та «солюючий», які також несуть функцію неологізмів, до того ж з негативним відтінком. Немає «солюючого» інструмента, а є «інструмент, на якому грають соло» або ж «інструмент-соло». Не існує і слово «солювання», а є «гра соло».

Усі вищезокреслені жанрові егоцентризми, мовностилістична неграмотність і суржикові лексеми, які вельми часто фігурують у методичних розробках, статтях, усному мовленні і навіть у наукових розвідках, певною мірою дискримінують фах піаніста-концертмейстера та потребують коректного уточнення, оскільки саме у фортепіанній партії зосереджено значно більшу частину фактурного матеріалу (часом технічно складного). Слід вилучити з інтерпретаційного простору подальших досліджень такі термінологічні визначення, як «акомпаніатор», «ансамбліст», «ілюстратор музики», пов'язані з недбалістю музикантів, які вільно і механістично оперують цими дефініціями стосовно сучасної ролі піаніста-концертмейстера, відповідно акцентуючи визначення «концертмейстер» як преференційне. Перегляд тезаурусу термінології має стояти на порядку денному не лише музикознавців, а й кожного виконавця, який бере участь у процесі спільної гри.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Акомпанемент // Музыкальная энциклопедия / [Под ред. Ю. Келдыша]. – М. : Сов. энциклопедия, Сов.композитор, 1973. – Т. 1. – С. 80–81.
2. Біблія, або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту (Із мови давньоєврейської грецької на українську дослівно наново перекладена). – [Автор І. Огієнко]. – Лондон : Британське Об'єднане біблійне товариство, 1962. – 1523 с.
3. Гаврилин В. От автора / В. Гаврилин // Вторая немецкая тетрадь для пения и фортепиано. – Л. : Сов.композитор, 1981. – С. 2.
4. Должанский А. Краткий музыкальный словарь / Александр Наумович Должанский. – [Изд 4-е]. – Л. : Музыка, 1964. – 519 с.
5. Концертмейстер // Музыкальная энциклопедия. / [Под ред. Ю. Келдыша]. – М. : Сов. энциклопедия, Сов.композитор, 1974. – Т. 2. – С. 928.
6. Різник О. О. Акомпанемент музичний / О. Різник // Енциклопедія сучасної України / [Ред. кол. : Дзюба І. М. та ін.]. – К. : Націон. академія наук України, 2001. – Т. 1. – С. 302–303.
7. Риман Х. Музыкальный словарь [нем. Musik-Lexikon] / Хуго Риман. / [Пер. с нем. Б. П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием]. – М. : ДиректМедиа Паблшинг, 2008. – 815 с. (CD-ROM).
8. Супровід // Словник української мови / [АН УРСР, Інститут мовознавства; гол.ред.кол. І. Білодід]. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 9. – С. 849.
9. Шендерович Е. Об искусстве акомпанемента / Евгений Шендерович // Советская музыка. – 1969. – № 4. – С. 84–88.
10. Юцевич Ю. Словник музичних термінів / Юрій Євгенович Юцевич / [Заг.ред. Н. Кубанцевої]. – К. : Муз.Україна, 1971. – 144 с.

УДК.78.461

Д. Б. ОЛІЙНИК

### ОДНОРЯДНИЙ КСИЛОФОН У МІСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ КІНЦЯ XV–XVIII СТОЛІТЬ

*У статті досліджено умови функціонування ксилофонів у професійному та аматорському музикуванні кінця XV–XVIII ст. Вперше проаналізовані писемні та іконографічні джерела, які засвідчують широке побутування однорядного ксилофона в Західній Європі.*

**Ключові слова:** однорядний ксилофон, двірцеві капели, аматорське музикування

Д. Б. ОЛЕЙНИК

### ОДНОРЯДНИЙ КСИЛОФОН В ГОРОДСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ КОНЦА XV–XVIII ВЕКОВ

*В статье исследованы условия функционирования ксилофонов в профессиональном и любительском музицировании конца XV–XVIII веков. Впервые проанализированы письменные и иконографические источники, которые свидетельствуют о широком бытовании однорядного ксилофона в Западной Европе.*

**Ключевые слова:** однорядный ксилофон, придворные капеллы, любительское музицирование.

D. B. OLIJNYK

### ONE-ROW XYLOPHONE IN THE TOWN MUSICAL CULTURE IN WEST EUROPE OF THE XV–XVIII CENTURY

*The article dedicated to studying of the xylophone functioning conditions in the professional and amateur music performing of XV–XVIII c. For the first time the written and the iconographic sources are analyzed which are witnesses the large existence of the one-row xylophone in West Europe.*

**Key words:** one-row xylophone, court chapel, amateur music.

В історії світової музичної культури найменш дослідженою проблемою є історія розвитку ксилофона в Європі. Існує чимало досліджень, присвячених загальній проблематиці історії ударних інструментів усіх типів (мембранофонів, шумових, самозвучних та з визначеною висотою звука), а також монографій, присвячених історії і виконавству на африканських, азійських та американських ксилофонах типу маримби (Дж. Блейд, Е. Ріхардс, Г. Петерс, О. Бун, Дж. Фаччін), у яких відомості про європейський ксилофон та умови його функціонування в європейській музично-інструментальній культурі подано в суто інформативній формі.

Умови функціонування однорядних ксилофонів у професійному та аматорському музикуванні окресленого періоду дотепер є не дослідженими. Курт Закс в «Історії музичних інструментів» ксилофону не надавав особливого значення, зазначаючи, що «хіба що крім інвентаря Вюртемберзької капели, де він числиться *серед різних незвичностей* та надто строкатого спадку Платтера (†1614)<sup>1</sup>, можливо, є *єдиною колекцією інструментів*, де він представлений» (курсив наш – Д. О.) [10, с. 19]. На думку К. Закса, присутність ксилофона в інструментарії двірцевих

---

<sup>1</sup> Йдеться про перелік майна, залишеного у спадок Платтером. На жаль, К. Закс не вказує жодного джерела, звідки взято ці відомості [10, с. 19–20].



капел було поодиноким і випадковим явищем. Цей висновок авторитетного вченого завжди сприймався дослідниками як беззаперечний факт і ніколи не спростовувався.

Мета статті – увести до наукового обігу маловідомі архівні та іконографічні джерела, які свідчать про широке застосування ксилофона у двірцевій та міській музично-інструментальній практиці Європи кінця XV–XVIII століть, а також охарактеризувати перші методичні посібники сольного та ансамблевого ксилофонового репертуару.

Назва «ксилофон» на означення інструмента вперше була застосована лише у 1810 р. [10, с. 19]. З доби середньовіччя та в подальші епохи збереглися різноманітні народні назви цього інструмента: «Holzfiedel», «Holzharmonika», «Holz-und Strohhharmonika», «Strohfiedel», «Strohharmonika» (нім.); «Sticcato», «Zilorganano» (італ.); «claquebois», «patrouille», «orgues de paille», «bois et paille» (франц.); «harmonica słomiana», «cymbalki», «cymbalki słomiane» (польськ.); «facimbalon» (угорськ.) «дрова и солома», «дрова» (рос.) та ін. Ці народні назви відображали або матеріал, з якого виготовлялись інструменти («Holz- und Strohhharmonika» – «дерев'яно-солом'яна гармоніка»), або узагальнюючу назву з уточненням матеріалу, з якого виготовлялись окремі характерні для інструмента деталі (orgues de paille, тобто «солом'яний орган»), або подібність до форми певного інструмента та способу звуковидобування (cymbalki słomiane – «солом'яні цимбалки»).

Соціальна амплітуда використання ксилофона у XV–XVIII ст. була досить широкою – від сільської (фольклорної) традиції до двірцевого ансамблевого музикування. У містах ще з XIV ст. відбувався процес осідання мандрівних музикантів. Одна їх частина, що переходила до числа професійних міських музикантів, об'єднувалась у музичні цехи, які перебували під опікою магістратів, інша їх частина – шпільмани, гістріони та ін., ставши двірцевими музикантами, поповнила склади різних капел. Як зазначав Атанасіус Кірхер, ксилофон «особливо цінувався гістріонами» [5, с. 519], що своєю чергою може вказувати на те, що в середньовічних джерелах, у яких згадуються менестрелі (гістріони) «групи гроссі»<sup>1</sup>, до складу якої входили обов'язково ударні інструменти, зокрема, барабани, існували й виконавці на ксилофонах. Як зазначав Михайл Сапонов, дослідник середньовічної музичної культури, «будь-який вправний барабанщик, без сумніву, грав і на решті ударних інструментів» [1, с. 156].

Документальні і літературні джерела, а також зображення ксилофонів свідчать, що цей інструмент використовувався в музичній практиці не лише професійних виконавців, але й в аристократичному аматорському музичному середовищі. Найбільш рання документальна згадка про французьку династію ксилофоністів – братів Жюва та Жоржа Трубертів з міста Труа – датована груднем 1493 року [3, с. 167]. Ці відомості почерпнуті з боргової розписки Жоржа Труберта на отримання грошей (120 екю) «за один солом'яний орган (orgues de paille, тобто ксилофон – Д. О.), надісланий королю» (королю Рене, або Рене II де Лорену (de Lorraine)). В іншому документі – свідоцтві про одруження за 1502 рік – згадується його брат Жюв Труберт – «органіст та міщанин з Парижу» [3, с. 167]. І ще в одному документі – заповіті, який Жюв Труберт залишив своєму племіннику, у переліку майна згадується ксилофон (orgues de paille) [3, с. 168]. З цих документів випливає, що брати Труберт були професійними музикантами-ксилофоністами, і свою спеціальність вони успадкували від батька – П'єра Труберта [3, с. 168]. Зі збережених документів неможливо з'ясувати, чи входили ці ксилофоністи до цехового братства, але те, що один з них був «міщанином з Парижу», не виключає такої можливості.

Свідчення функціонування ксилофона в міській музично-інструментальній культурі знаходимо на малюнках та картинах середини XVI – початку XVII століть із зображеннями музикантів. На одному малюнку з серії «Малюнки з музичними інструментами» (1630) маляра Джованні Баттіста Бранчеллі збереглося зображення флорентійського ксилофоніста та виконавця на кастаньєтах (рис. 1). Одяг музикантів та головні убори з розкішним оздобленням страусовим пір'ям свідчить, що художник замалював з натури міських музикантів, можливо, членів цехового об'єднання або оркестрантів капели. Карло Пеллегріні у книзі «Музей історичних зібрань» (Неаполь, 1697) зазначав, що ксилофон (Zylorganum) є ремісничим інструментом [8,

<sup>1</sup> Grossi – (італ. grossi, alta musica; фр. haut, haut instruments; англ. high instruments) – інструменти, що мають потужне звучання – мідні і деякі дерев'яні духові інструменти та більшість ударних.

с. 32]. Це означає, що його використовували міські цехові музиканти. Згадка про ремісників свідчить, що в Неаполі у XVII ст. існували цехові об'єднання музикантів, до складу яких входили і виконавці на ксилофонах. Виступ міських цехових музикантів зображено на картині невідомого богемського (чеського) художника другої половини XVII ст. (рис. 2). Ансамбль складається з ксилофоніста, флейтиста та двох виконавців на віолі (альті) та скрипці.

Зберігся цікавий документ, датований 26 березня 1590 р. Це – інвентарний список торговця Себастьяна Кунрада з Лейпцигу, який жив (як вказано в документі) на Петерштрассе, 17 [6]. У переліку різних музичних інструментів (цимбали, горни, лютні, цитри, трикутники) згадується «hülzern Gelechte», тобто ксилофон. Цей інвентарний список свідчить, що Себастьян Кунрад торгував музичними інструментами. Для нас важливим є той факт, що ксилофони виготовлялись на продаж, а це означає, що вони користувалися значним попитом серед міського населення. Можливо, основними покупцями ксилофонів могли бути професійні музиканти, які працювали у двірцевих капелах. З описів інвентаря німецьких та австрійських капел кінця XVI – XVII століть відомо, що ксилофон під назвою «hulzerne Gelechte» входив до складу їх інструментарію. В інвентарному списку музичних інструментів Вюртемберзької капели за 1589 р. згадується один ксилофон, який належав капелі [10, с. 19]. У списку музичного інвентаря за 1612 рік двірцевої капели у м. Кассель значиться «один інструмент hölzern Gelechte або Strohfiedel» [2, с. 110]. У міському архіві м. Марбурга зберігається програма виконуваних творів та інструментарію Гессен-Гассельської капели за 1613 рік. Серед інструментів там також згадується «один hölzern gelechte або Strohfiedel» [12, с. 118]. В інвентарній книзі байройтської двірцевої капели за 1655 рік числяться музичні інструменти, які належали капелі ще з часів правління ерцгерцога Максиміліана I (Баварського) (1573 – 1651). У списку інструментів зазначено: «... маємо також у наявності один hilzenes glächter» [7, с. 142]. У двох інвентарних списках XVI та XVII століть переліку майна капели в м. Інсбрук (Австрія) також числяться ксилофони. Зокрема, в одному з них зазначено: «... також капелі належить один інструмент hilzes Glächter» [4, с. 87]. Цей інструмент залишився у спадок капелі після смерті ерцгерцога Зігмунда Франца (†1665) [11, с. 132].

Численні згадки про ксилофон («hulzerne Gelechte», «hölzern Gelechte», «hilzenes glächter», «Strohfiede»), який входив до інструментальних складів німецьких та австрійських капел, дозволяють зробити висновок, що ксилофон використовувався в інструментальній музиці набагато ширше, ніж було прийнято вважати, до того ж він був постійним учасником музичних капел.

Про використання ксилофона у двірцевих інструментальних ансамблях європейських монархів свідчать іконографічні джерела XVI–XVII століть. Двірцевий ксилофоніст іспанського короля Філіпа II зображений на картині фламандського маляра Антоніса Моро (1517–1577), який з 1554 р. працював при дворі іспанського монарха (рис. 3).

На малюнку-сценографії до іспанської сарсуели «Звір, промінь і камінь» на лібрето Кальдерона де ля Барки представлений інструментальний ансамбль, до складу якого входить ксилофон (рис. 4). Іспанська сарсуела як своєрідне відгалуження комічної опери своїм корінням тісно пов'язана з народним театральним мистецтвом, однак назва жанру походить від заміського палацу Zarzutla (поблизу Мадрида), де відбувались театральні вистави. Якщо зважити на ту обставину, що на малюнку в ансамблі зображено виконавця на ксилофоні, тоді не виключено, що цей інструмент був доволі поширеним у двірцевому інструментальному ансамблі мадридського двору.

Іконографічне підтвердження того факту, що ксилофон був широко вживаним в інструментальних капелах австрійського двору (в чому сумнівався К. Закс [10, с. 19]), знаходимо на картині голландського маляра Адріана Петера Ван де Вена (1589–1662) «Алегорія перемир'я 1609 року між ерцгерцогом Австрійським (Габсбургом), правителем Південних Нідерландів та генералом держав Північних Нідерландів» (1616) (рис. 5). На картині зображено самого ерцгерцога, ерцгерцогиню та їх двір. Поряд із монархами на передньому плані зображено інструментальний ансамбль, який супроводжує церемонію підписання перемир'я. До зображеного ансамблю входять лютня, пандора, цитра, віола да гамба, блок-флейта, клавикорд та ксилофон. Урочиста подія в історичному сенсі була надзвичайно важливою, і кожен персонаж картини

був написаний з натури. Це свідчить про те, що й музиканти, зображені на полотні, були реальними учасниками інструментального ансамблю, який існував у той час.

Однорядний вертикальний ксилофон входив до складу двірцевого оркестру і в Бельгії. Фламандський маляр Луї де Коллері (1580–1621) відтворив його у сцені двірцевого карнавалу, що відбувався на льоду (рис. 6). В інших своїх жанрових полотнах, де зображені різноманітні вуличні карнавали і свята, серед музичних ансамблів, що супроводжували ці події, обов'язково присутній виконавець на ксилофоні.

Як свідчать іконографічні матеріали та документи, ксилофон і надалі зберігався в інструментарії двірцевих капел, а також був інструментом для аматорського музикування. У цьому контексті цікавою є збірка під назвою «*Modo facile di suonare il Sistro nomato il Timpano*», видана у 1695 р. італійським музикантом з Болоньї Джузеппе Парадоссі (рис. 7). Ця нотна збірка є однією з найперших видань, які призначались виключно для виконання на ксилофоні. Вона містить вісім танцювальних п'єс, записаних табулатурою. У перекладі з італійської доволі розгорнена назва цієї збірки-посібника дослівно звучить так: «Доступний метод гри на сістро, який називають тімпано<sup>1</sup> з доповненнями та коментарями для гідного (*al Merito*) вивчення. Присвячується сеньйору Сільвіо Антоніо Марсільї Россі. Болонья, 1695 р.». У цьому написі міститься важлива інформація, яка залишилась поза увагою дослідників. По-перше, це було не просто зібрання популярних на той час танцювальних п'єс, а перший методичний посібник, у якому містяться текстові вказівки для самостійного оволодіння грою на інструменті. Це означає, що сам Джузеппе Парадоссі був виконавцем на ксилофоні. Отже, нам відоме ім'я та прізвище одного з італійських ксилофоністів XVII ст. По-друге, збірник присвячений сеньйору Россі, а це свідчить про те, що він міг бути аматором-початківцем, що своєю чергою вказує на популярність в Італії цього різновиду ксилофона. Про поширеність традиції ксилофонового виконавства в Італії вказує сам факт перевидання цієї збірки, та ще й з доповненнями.

Як можна зробити висновок з доволі розгорнутої присвяти, яке займає майже всю титульну сторінку, сеньйор Россі був не простою людиною і належав до вищого світу. З назви і присвяти стає зрозумілим, що він був виконавцем-аматором.

Грою на ксилофоні захоплювались і короновані особи. Зокрема, відомо, що австрійська імператриця Марія Терезія (1717–1780) – меценатка, покровителька Й. Гайдна та Л. ван Бетховена, була чудовою виконавицею на ксилофоні [9, с. 140]. Її захоплення цим інструментом стимулювало появу перших композиторських творів для ксилофона. Віденській двірцевий скрипаль та композитор Ігнац Швейгль (?–?) написав концерт «*Pastorale Duetto* (Cdur, 1798) для ксилофона і скрипки у супроводі оркестру, який складався з двох скрипок, двох гобоїв, двох валторн, флейти, фагота, альтя, віолончелі та двох литавр. На титульній сторінці партитури автор умістив присвяту Марії Терезії – «першій видатній меценатці музики з нагоди святкування іменин 15 жовтня 1798 року» (рис. 8). Однак на партіях двох солюючих інструментів є окремі присвяти: на партії скрипки – імператору Францу «на честь іменин 4 жовтня 1798 року», а на партії ксилофона – Марії Терезі. Очевидно, І. Швейгль писав цей концерт, сподіваючись, що його будуть виконувати обидві короновані особи.

Крім цього концерту І. Швейгль у 1799 році створив ще три «Ксилофонові секстети» («*Sexteto Holz-Spiel*»), які також присвячені імператриці. На титульній сторінці, крім присвяти, він додав уточнення: «Новий різновид секстета». Справді, ці ансамблі написані для доволі незвичного на той час складу інструментів – ксилофона, скрипки, арфи, флейти-пікколо, шалмея, віолончелі та тамбурина.

Відомо також, що і сам імператор грав на ксилофоні. Як зазначив дослідник діяльності Марії Терезії Джон Райс, посилаючись на різні джерела, «юний ерцгерцог (Франц – Д. О.) кожного вечора у сімейному колі розважався виконанням камерної музики: ерцгерцогиня (Марія Терезія) грала на віолі, а ерцгерцог – на «*hölzerne Gelächter*» [9, с. 143]. В «Імператорській колекції» («*Keisersammlung*»), яка зберігається у віденському архіві, знаходиться ще декілька творів для ксилофона та ансамблів за його участю. Це «Варіації» Пауля Враніцького (1756–

<sup>1</sup> Sistro та timpano – це дві назви на означення ксилофонів в Італії. Обидва терміни вживались до кінця XVIII ст.

1808) «Ох, мій любий Августин» для ксилофона соло, а також «Чотири варіації» для ксилофона, скрипки, цитри і фагота з кантати «Відлюдник» та партія ксилофона в «Sei Variationi» для оркестру Фердинанда Кауера (1751 – 1831).

Отже, аналіз архівних матеріалів та іконографічних джерел свідчить, що в міській та двірцевій музичній культурі Західної Європи кінця XV – XVIII ст. ксилофон широко використовувався не лише професійними (цеховими) музикантами та членами двірцевих капел, а й аматорами з вищого світу, які сприяли його розвитку та створенню репертуару для інструмента.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Сапонов М. Менестрели / Михаил Сапонов. – Москва : Прест, 1996. – 360 с.
2. Aumüller G. Lebens- und Arbeitsbedingungen hessischer Organisten während des 17 Jahrhunderts / Gerhard Aumüller // Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte (ZHG), 2006. – Bd. 11. – S. 85–126.
3. Hamon È. Une famille d'artistes d'origine troyenne á Paris á la fin du XVe siècle : les Trubert / Étienne Hamon // Bibliothèque de l'école des chartes. Année : L.de CL, 2004. – Tome 162. – P. 163–189.
4. Horak K. Beiträge zur Volksmusik Tirols // Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes / Karl Horak. – Kassel, 1955. – Vol. 4. – S. 85–94
5. Kircheri A. Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni / Athanasii Kircheri. – Rom : Ex Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650. – 690 s.
6. Michel A. Zistern in Sachsen 16 bis 19 Jahrhundert: Quellen [Електронний ресурс] / Andreas Michel. – Режим доступу: [www.studia-instrumentorum.de/MUSEUM/zist\\_sachsen\\_quellen.htm](http://www.studia-instrumentorum.de/MUSEUM/zist_sachsen_quellen.htm)
7. Musikinstrumentenverzeichnis der bayerischen Hofkapelle von 1655: Faksimile, / Transkription und Kommentar Bettina Wackernagel. Tutzing : H. Schneider, 2003. – 185 s. [Faksimile].
8. Pellegrini C. Museum historica-legalis bipartium in cuius primo libro sub praestantiae Musicae inuolucro diuersae disciplinae prelibantur / Carlo Pellegrini. – Napoli : Superiorum Permissu, 1697. – 194 p.
9. Rice J. A. Empress Marie Therese and music at the Viennese court 1792 – 1807 / John A. Rice. – New York : Cambridge university Press, 2003. – 386 p.
10. Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde / Curt Sachs. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1930. – 420 s.
11. Waldner F. Zwei Inventarien aus dem XVI und XVII Jahrhundert über hinterlassende Musikinstrumente und Musikalien an Innsbrucker Hohe / Franz Waldner // Studien zur Musikwissenschaft. Basel. – Vol. 4. – 1916. – S. 120–134.
12. Zeitschrift des vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde. Jena : Friedrich Frommann, 1903. – Bd. 36. – 230 s.



Рис. 1. Флорентійський ксилофоніст.  
Малюнок Дж. Бранчеллі, 1630 р.



Рис. 2. Богемський ксилофоніст. Фрагмент  
картини невідомого автора XVII ст.



Рис. 3. Двірцевий іспанський ксилофоніст  
середини XVI ст.



Рис. 4. Ксилофон у складі ансамблю.  
Фрагмент малюнку-сценографії XVII ст.  
до іспанської сарсуели Кальдерона  
де ла Барки «Звір, промінь і камінь».



Рис. 5. Виконавець на ксилофоні у складі австрійської дворцевої капели 1616 р.



Рис.6. Ксилофоніст у складі міського оркестру. Фландрія, 1604 р.



Рис. 7. Титульна сторінка нотного збірника Джузеппе Парадоксі. Болонья, 1695 р.

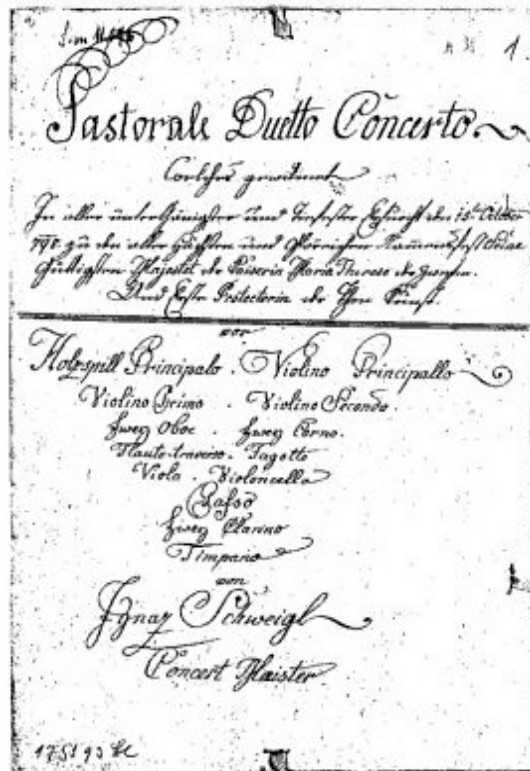


Рис. 8. Титульна сторінка Концерту І Швейгля для скрипки та ксилофона з присвятою австрійській імператриці Марії Терезії. Відень, 1798 р.

**ВТІЛЕННЯ ЕТНОХАРАКТЕРНОСТІ У ТВОРЧОСТІ  
ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА**

*У статті розглянуто втілення етнохарактерності у творчості Олександра Козаренка. Проаналізовано окремі твори композитора, в яких яскраво виділяється національно-фольклорне першоджерело.*

**Ключові слова:** Олександр Козаренко, етнохарактерність, творчість, гуцульський фольклор.

И. А. НЫСКОГУЗ

**ВОПЛОЩЕНИЕ ЭТНОХАРАКТЕРНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
АЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКО**

*В статье рассмотрено воплощение этнохарактерности в творчестве Александра Козаренко. Проанализированы некоторые сочинения композитора, в которых ярко выраженный национально-фольклористический первоисточник.*

**Ключевые слова:** Александр Козаренко, этнохарактерность, творчество, гуцульский фольклор.

I. A. NYSKOHUZ

**EMBODIMENT ETHNIC FEATURES IN WORKS  
ALEXANDER KOZARENKO**

*The article considers the implementation of ethnic features in the works of Alexander Kozarenko. Some of the composer's works were analyzed and they are clearly distinguished source of national folklore.*

**Key words:** Alexander Kozarenko, ethnic features, works, hutsul folk.

Більшість сучасних західноукраїнських композиторів у певний період творчості зверталися до етнохарактерних елементів музичної мови. У композиторському доробку Олександра Козаренка також є низка творів, у яких відчутний зв'язок з національно-фольклорним першоджерелом, зокрема з гуцульськими пісенно-танцювальними ритмоінтонаціями. Ця сфера творчості композитора залишається не до кінця дослідженою, тому пропонується стаття є спробою розглянути втілення етнохарактерності на прикладі окремих композицій О. Козаренка.

Окремі сфери творчої діяльності Олександра Козаренка відображені у дослідженнях таких музикознавців: Л. Кияновської, Ю. Чекана [6; 7], С. Павлишин, Н. Швець-Савицької [8], Ю. Ясіновського, О. Коменди [4], Н. Вакули [1], Н. Бабинець, Л. Мельник, О. Мануляка, та ін. Також є ряд статей, які були опубліковані в різних журналах та газетах. Здебільшого це відгуки на прем'єри творів композитора.

Мета статті – розглянути втілення етнохарактерності в творчості Олександра Козаренка на прикладі окремих творів композитора («Писанки», «Concerto Rutheno», «П'ять весільних ладкань з Покуття»).

Однією з найяскравіших постатей львівської композиторської школи є Олександр Козаренко, який відомий не лише як композитор, але й як чудовий піаніст і музикознавець – науковець. Наталія Швець-Савицька зазначає: «Темп формування його творчої особистості можна порівняти із спалахом комети, яка дзвінко засяяла на обрядах української культури останнього двадцятиліття» [8, с. 360]. У своїх творах О. Козаренко доволі цікаво та оригінально трансформувє засади постмодерної естетики відповідно до традицій тієї національної культури, в якій він зростав.



У композиторському доробку Олександра Козаренка яскраво виділяється фольклорна, або так звана «русинська», лінія (так її називають дослідники творчості композитора), яка представлена такими творами, як «Писанки» (1989), «Пасакалія на галицьку тему» (1989), «Інвенції» (1990), «Concerto Rutheno» (1991), «П'ять весільних ладкань з Покуття» (1992). Всі ці твори відобразили своєрідне бачення композитором національно-фольклорного першоджерела, а саме автентичного гуцульського фольклору та його поєднання не лише з модерними прийомами композиторської техніки (алеаторичні прийоми і частково сонористика), але і з джазовою імпровізаційністю та навіть алюзіями до бароковості. Олександр Козаренко висловлює таку думку стосовно використання етнелементів у творчості сучасних композиторів: «Музична практика сьогодення знову підтверджує актуальність національної музичної інтонаційності як основи композиторської творчості. Вкрай ускладнена «музична матерія» сучасності, що відображає непрості явища і процеси навколишнього світу в їх постійній динаміці, вимагає оновлення і, можливо, деякого спрощення засобів. Тут знову виявилася унікальна здатність етномузичної інтонаційності гнучко реагувати на зміну естетичних пріоритетів, пропонувати нові музичні ідеї або знаходити відповідники найновішим технікам у своїх глибинних пластах» [2, с. 17].

Звернення О. Козаренка до фольклорних першоджерел є цілком природним, оскільки композитор народився у м. Коломия на Івано-Франківщині, яке відоме своїми національними традиціями, відображеними в різних видах мистецтва, і насамперед у музиці. Перші його композиторські спроби були здійснені під керівництвом М. М. Лемішка (у Львівському музичному училищі ім. С. Людкевича), а згодом, навчаючись у Київській консерваторії, він займається композицією з М. Скориком, творчість якого мала вагомий вплив на молодого композитора.

Одним з перших опусів О. Козаренка були «Писанки» (1989), написані для фортепіано solo. Це надзвичайно яскраві, національно-характерні пісенно-танцювальні мініатюри, за жанром – цикл прелюдій, які об'єднані загальним програмним задумом, проте побудовані за принципом контрастного зіставлення темпу, характеру та колористичних прийомів. Вже в назві циклу закладена основна ідея декоративності та орнаментики, що притаманна писанкам, яку О. Козаренко втілює, використовуючи великий арсенал музичних прикрас, зокрема різноманітні форшлаги, морденти, трелі, арпеджіо та ін. (варто відзначити, що «Писанки» розраховані на піаністів високого рівня виконавської майстерності).

«Писанка» №1 (Andante) написана під керівництвом М. М. Лемішка і була однією з перших композиторських спроб О. Козаренка. Ця прелюдія написана у формі канону, тема займає три такти, інтонаційно близька до гуцульських інструментальних награвань, зосереджено поважна, пентатонічна, спершу проводиться в басу, потім у середньому та верхньому голосах. Розгортання музичного матеріалу відбувається на фоні остинатного повторення теми чи її елементів у басу; також для п'єси характерна синкопована ритміка та поліритмія.

«Писанка» №2 (Giacoso). У цій прелюдії цікаво поєднуються риси коломиїковості та джазу, відчутна опора на фольклорно-імпровізаційний тип музикування та елементи джазової імпровізації. Також тут композитор використовує прийом поступового прискорення репетицій одного звука, який став характерним для індивідуального стилю митця. Згодом цей прийом був використаний у «Concerto Rutheno», кантаті «П'ять весільних ладкань з Покуття» та інших творах.

«Писанка» №3 (Andante). Основою для створення цієї мініатюри стала весільна пісня «Калинові квіти» з села Коршів, що на Покутті. Вона була запозичена О. Козаренком із записів відомого польського фольклориста XIX століття Оскара Кольберга. На початку прелюдії проводиться на ріано основна тема, яка в процесі розвитку динамізується, «набирає сили» і приводить до кульмінації, де звучить в акордовому викладі на ff. Вагому роль відіграють форшлаги, трелі, морденти, арпеджіо, а також поліметрія.

Основою для «Писанки» №4 (Tranquillo) та «Писанки» №5 (Ritmico) стали автентичні мелодії з весільних награвань села Мишин (Верховина). Матеріалом для четвертої, повільної «Писанки» стала так звана «гуцулка до слухання», а для п'ятої – «гуцулка до танцю». Розвиток музичного матеріалу у цих п'єсах відбувається завдяки варіантно-варіаційному повторенню мелодії автентичного народного награвання. Четверта «Писанка» має стриманий, навіть певною мірою розповідний характер. Завершує цикл контрастна до попередньої «Писанка» №5, для якої характерна темпераментна, місцями навіть первісно-стихійна гуцульська танцювальність.

«Писанки» стали першим твором О. Козаренка, в якому він звернувся до автентичних народних джерел в якості інтонаційної основи і які згодом стануть натхненням для написання цілого ряду творів, зокрема «Concerto Rutheno», «П'ять весільних ладкань з Покуття», «Дон Жуан з Коломиї» та ін.

Ще одним твором, де яскраво проявляється етнохарактерне мислення Олександра Козаренка, є «Concerto Rutheno» (1990). Тут композитор широко застосовує народно-національні, гуцульські джерела (традиції неофольклоризму М. Колесси, М. Скорика). Протягом усього твору не зникає постійне відчуття істотного впливу автентичного гуцульського музичного мистецтва. О. Козаренко влучно використовує ряд характерних алюзій – коломийкову танцювальність, специфічно-гуцульський лад, імітацію гри «троїстих музик», препароване фортепіано, що нагадує звучання цимбал («... фортепіано препарується листками паперу, що кладеться на струни вздовж всього діапазону» – зазначає автор у партитурі Concerto Rutheno).

«Concerto Rutheno» написано для нетипового оркестрового складу (струнні: скрипки, альти, віолончелі, контрабас; дерев'яні духові: флейта, гобой, кларнет in B; челеста, вібрафон, дзвіночки, глиняні горщики) та нетипового використання інструментів, що наслідують звучання цимбал та ансамблю сопіларів. Тембровий «образ» другої частини твору теж дуже своєрідний завдяки введенню у партитуру натурального звучання глиняних горщиків. Як зазначає Н. Вакула, «жорсткій ударності протистоять обертово багаті звучання вібрафону, челести, дзвіночків. Жодного з учасників оркестрового цілого не протраковано у статусі соліста. Інструменти по чергово концертують групами, «обмінюючись» тематичним матеріалом (так, в першій частині головна лірична тема доручається спочатку дзвіночкам, згодом – струнним, дереву)» [1, с. 34]. Композиція і драматургія «Concerto Rutheno» логічна – це дві контрастні частини, які слідує одна за другою без перерви, attacca.

Для першої частини характерна імпровізаційність як принцип викладу і як образно-естетична сутність. Це і темп *Rubato*, і відсутність розміру та частково тривалостей нот, повне ігнорування тактової риски (у цьому творі її немає), імпровізаційний тип фактури, і відносно довільне пришвидшення та сповільнення мелодичних фігур, і розгортання музичного матеріалу «по колу», приблизна фіксація моментів злиття учасників оркестру – все це демонструє наближення автора до стихії народного імпровізування. «В даному випадку елемент імпровізаційності відтворює вільний, безпосередній струмінь народного мистецтва, непідвладного нормам академічного мислення. Автор ніби імітує натхненну гру цимбаліста, вступ дзвіночків щоразу ніби запізнюється – як романтичний спогад митця, безмежно закоханого у звуки рідної землі» [1, с. 34]. Ритмічний та інтонаційний контур теми дуже подібний до будови коломийки, що виявляється у двочастинності, квадратності, тональній замкнутості та зміщенні початку другої частини теми в тональність субдомінанти – *c-moll*. Також гуцульського колориту додають підвищені IV і VI ступені *g-moll* та типові елементи гуцульських інструментальних награвань зокрема, тривалі репетиції на домінантовому звуці тональності, обігрування домінанти натурального мінору, «пустими» кварто-квінтовими ходами. За словами О. Козаренка, «семантику національно-своєрідних фактурних формул-знаків (кварто-квінтови арпеджіо, тремоло, репетиційне повторення звуків) ... слід виводити з народного інструментального музикування – як імітація прийомів гри на бандурі, цимбалах тощо» [3, с. 88].

Можна вважати, що перша частина виконує функцію заспіву-зачину до другої частини, в якій відбувається основна дія. Н. Вакула зазначає: «Перша та друга частина циклу співвідносяться як Думка і Шумка або Лашан і Фрішка. Якщо у першій частині лірична тема не позбавлена речетативно-декламаційних рис, викладалася в манері імпровізаційного *rubato*, то в другій коломийкова танцювальність народжує експансивність ритму, стихію моторики, пружність синкоп, екзальтованість проголошення складних ритмічних формул в момент кульмінації» [1, с.36].

На початку другої частини (ц. 1) вперше з'являється розмір 4/4 з вимогою точного дотримання темпу (*Allegro gusto*). У фортепіанних репетиціях відчувається сила зростаючої енергії, яка передбачає ритмоструктуру танцю. У ц. 2 вимальовується тема, яка побудована на звуках *fis – e – c* з метроритмічною коломийковою будовою 4+4+6. Починаючи з наступного епізоду (ц. 3), відбувається варіаційний розвиток коломийкової теми, яка складається з тих же звуків, але в інших комбінаціях. Кульмінацією всього циклу є ц. 8, де композитор задіяв весь

оркестровий склад, кожен тембр якого вплітається у складне інтонаційне та ритмічне нагромадження і приводить до скандування слова «Rutheno» у ц. 9.

Отже, «Concerto Rutheno» – це яскравий приклад етнохарактерного твору, де через семантику пісенного й інструментального гуцульського фольклору усвідомлюється «первень власної національної totoжності; сприйняття історичної пам'яті народу в поєднанні з досягненнями новітньої композиторської техніки, з деякими авангардовими її прийомами» [1, с. 39].

«П'ять весільних ладкань з Покуття» (1992) – ще один твір, у якому композитор звертається до жанрово-стильової моделі народної пісні (ладкання). Кантата написана для народного голосу і камерного ансамблю. Історія виникнення цього твору досить цікава: працюючи з відомим балетмейстером Даною Демків над створенням вистави «Покутське весілля», О. Козаренко написав музичний супровід до цього сценічно-театрального дійства. Згодом на основі музики до «Покутського весілля» композитор створив камерну кантату «П'ять весільних ладкань з Покуття». Частина твору розміщені відповідно до традицій весільного обряду: перше ладкання – випікання короваю; друге ладкання – плетіння вінка; третє – викуп вінка; четверте – батьківське благословення; останнє, п'яте – збирання молодої, похід до церкви і шлюбні присягання. У цьому творі (як і в «Concerto Rutheno») Олександр Козаренко за допомогою виразових засобів та інструментальних барв намагається наблизитись до народного стилю музикування. До складу камерного ансамблю входять духові (флейта, гобой і кларнет), імітують звучання сопілки, флюяри та інших народних духових, тембр препарованого фортепіано імітує цимбали, а також струнні, з елементами імітації «народної» непрофесійної гри (без vibrato) та велика група ударних інструментів. Кожна з п'яти частин-ладкань (крім останньої) являє собою куплетну форму з інструментальними програшами між куплетами, проте О. Козаренко застосовує підхід, не схожий на обробку народної пісні. Ольга Коменда пише: «Тема кожної з п'яти частин кантати побудована на проведенні мелодії ладкання, поміщеної в сонорне темброво-фактурне середовище... Народні мелодії швидше виконують роль породжуючої інтонаційної ідеї, яка поміщається у колоритний, імпресіоністичний контекст» [4, с. 213].

Перше ладкання (*Andante misterioso*) на *pianissimo* розпочинають дзвіночки, до яких пізніше додаються й інші ударні інструменти, створюючи ефект поступового «наближення». Дзвіночки також супроводжують автентичну вокальну партію, мелодія якої написана в діапазоні кварта. В цьому номері є 4 куплети, які чергуються з інструментальними програшами (препароване фортепіано, струнні та духові). Розвиток музичного матеріалу йде за принципом крещендууючої драматургії, яка приводить до кульмінації в коді.

Друге ладкання (*Jenza metrum*) починається співзвуччям духових:  $h - g^1 - f^2$  на *pp*, яке виконує роль рефрену. Вокальна партія (*Tranquillo*) звучить у супроводі ритмічних інтервалів маримби та флажолетів струнних, що на словах: «Пречистая Діво-Мати, ввійди до нас до хати...» надає особливої «чистоти» звучання. Номер складається з трьох рефренів і трьох куплетів (3-й куплет не завершений). До кінця частини відбувається поступове «розчинення» музичного матеріалу: обривається мелодія (3-й куплет), у супроводі проводиться лише один елемент рефрену, поступово затихає вокальна партія *mormorando* на *pp*.

У третьому ладканні (*Allegro non troppo*) звучання камерного ансамблю наближається до звучання народних троїстих музик. Тут О. Козаренко намагається відтворити принципи інструментального народно-імпровізаційного виконавства, використовуючи поступове додавання партій інструментів, що приводить до кульмінації. Також спостерігається і поступове розширення діапазону вокальної партії до зменшеної октави ( $e^1 - es^2$ ).

Четверте ладкання (*Improvizando*) розпочинається партією препарованого фортепіано, що імітує гру на цимбалах. Тут знову виникають алюзії з подібними прийомами, що відтворюють народно-імпровізаційний тип музикування, як і в «Concerto Rutheno». Цей номер складається з двох куплетів, перший звучить у супроводі «цимбал», а в другому куплеті приєднується скрипка, яка із незначними змінами дублює мелодію (традиції народного виконавства). Завершується ладкання віртуозними пасажами «цимбал», що створює ефект «арки».

П'яте ладкання (*Andante misterioso*) виконує роль фіналу кантати, складається з п'яти куплетів, які звучать підряд (без інструментальних рефренів, як у попередніх номерах). Вона інтонаційно споріднена з попередніми номерами: у супроводі вокальної партії (діапазон – ч. 8)

дзвіночки перекидають місток до першого ладкання, а флажолети струнних – до другого. Звершується кантата своєрідною інструментальною кодою, що також інтонаційно пов'язана з попередніми частинами: мелодична «формула» фортепіано перекидає арку до третього ладкання, а «хвилеподібні» пасажі духових – до четвертого. Таким чином останнє ладкання органічно поєднує інтонації та прийоми з попередніх номерів твору. За словами Юрія Чекана, «...«П'ять весільних ладкань з Покуття», кантата для народного голосу та камерного оркестру Олександра Козаренка, вкотре засвідчила: зв'язок з інтонаційним фондом народнопісенних жанрів дає плідні наслідки. У творі вдало передано пейзажно-колеристичні сторони, «тоноатмосферу» народного музикування. В її межах розгортається авторська драматургія, що вступає в діалог з фольклорною основою» [5].

Отож, у вищезрозглянутих творах Олександра Козаренка яскраво відчувається зв'язок із фольклорними танцювальними та пісенними жанрами, які співіснують з елементами «полістистістики», темброво-фактурними прийомами та прагненням до експериментування у галузі формотворення. Композитор влучно використовує ряд характерних прийомів, зокрема оригінальний склад інструментів, які наслідують гру на цимбалах та звучання ансамблю сопілкарів, імпровізаційний тип фактури і відносно довільне пришвидшення та сповільнення мелодичних фігур; гуцульського колориту додають підвищені IV і VI ступені, неодноразово використана метроритмічна будова коломийки 4+4+6, звернення до жанрово-стильової моделі народної пісні (ладкання) та ін.

У творчості О. Козаренка залишається чимало композицій, які підтверджують важливу роль національного музичного мистецтва у житті митця і потребують уваги музикознавців.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вакула Н. Стильові аспекти оркестрових концертів Олександра Козаренка / Наталія Вакула // Наукові записки Тернопільського державного університету ім. В. Гнатюка : Серія «Мистецтвознавство». – 2005. – №3 (15). – С. 34–39.
2. Козаренко О. Національна інтонаційність у композиторській творчості / Олександр Козаренко // Народна творчість та етнографія. – К., 1993. – № 3. – С.13–18.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський]. – Львів. – 2000. – 286с.
4. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки. – 2012. – Вип. 9. – С. 201–231.
5. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів [Електронний ресурс] / Богдан Сюта. – Режим доступу: [www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_features.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_features.html)
6. Чекан Ю. Біля фестивальної карти [Електронний ресурс] / Юрій Чекан // «Культура і життя». – 1992. – № 42. – Режим доступу: <http://kmf.karabits.com/press/10.html>
7. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // «Музика». – 1996. – № 3. – С. 2–3, 15.
8. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка / Наталія Швець-Савицька // Musica Humana. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2005. – № 2. – С. 360–365.

Р. А. ВАРНАВА

**УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО  
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПЕВНОЇ РИСИ УКРАЇНСЬКОГО МЕНТАЛІТЕТУ**

*У статті проаналізовано універсализм творчої діяльності Василя Барвінського в контексті ментально-психологічних українських рис. Розглянуто прояви універсализму композитора як паритетне поєднання «раціо»-«емоціо» в психічному та творчому аспектах; як розмаїття напрямів діяльності; як синтез категорій європейського та національного.*

**Ключові слова:** особистість, ментальність, психологічні риси, музична творчість.

Р. А. ВАРНАВА

**УНІВЕРСАЛИЗМ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО  
КАК ОТРАЖЕНИЕ ЧЕРТЫ УКРАИНСКОГО МЕНТАЛИТЕТА**

*В статье проанализирован универсализм творческой деятельности Василия Барвинского в контексте ментально-психологических украинских качеств. Рассмотрены проявления универсализма композитора как паритетное единение «рацио»-«эмоцио» в психическом и творческом аспектах; как разнообразие направлений деятельности; как синтез категорий европейского и национального.*

**Ключевые слова:** личность, ментальность, психологические качества, музыкальное творчество.

R. A. VARNAVA

**UNIVERSALIZM OF CREATIVE ACTIVITIES OF VASYL BARVINSKIY AS  
UKRAINIAN MENTALITY'S REFLECTION**

*It was analyzed the universalizm of creative activities of Vasyl Barvinsky in the context of mentality-psychological ukrainian features. It has been considered the manifestations of composer's universalism as a parity combination of racio-emocio in psychological and creative aspects; as a diversity of activities; as a synthesis of European and national categories.*

**Key words:** personality, mentalitaty, psychologycal features, music creation.

Співвідношення особистості композитора й музики, яку він творить, виявляється порізному. Трапляється й таке, що за своїм характером чи емоційним наповненням вони протилежні. Проте найчастіше душевні якості митця, його помисли та обставини життя накладають безпосередній відбиток на сутність і спосіб музичного вислову. Василь Барвінський належить до тих представників композиторського світу, в яких уявлення про автора як людину і його творчість, чи ширше – музичну діяльність взагалі, зливаються в єдине ціле. Створення психологічного портрета Барвінського – одне з найважливіших і найцікавіших завдань, що постає перед сучасним українським музикознавством. При цьому ментальний код митця – це не лише суттєва складова його психограми, це також фундаментальна база для формування художнього стилю автора.

З новітніх праць, що торкаються проблематики психічного устрою Барвінського та його ментальних характеристик, на які буде здійснено опору у пропонованій роботі, слід відзначити дослідження Л. Назар [11], Н. Кашкадамової [4], [5], Л. Кияновської [6]. Враховані найважливіші положення етнопсихологічних розвідок Ю. Липи [10], О. Донченка, Ю. Романенка [3], Т. Стефаненко, О. Губка. Головним матеріалом для з'ясування психологічних характеристик митця стали ряд наукових та епістолярних джерел, зокрема праська кореспонденція В. Барвінського, адресована його батькам (1905–1914 років), листи до родини Лисенків (1960–1963 ро-

ків); публіцистичні нариси В. Барвінського, зокрема «Враження з побуту на Україні», та значний пласт мемуарних джерел.

Відтак, мета статті – окреслити прояви універсалізму Василя Барвінського у таких ракурсах: як паритетне поєднання категорій «раціо»-«емоціо» в зовнішньо-поведінковому та творчому аспектах; як розмаїття напрямів його діяльності; як синтез категорій «європейського» та «національного» у життєтворчості Майстра.

Аналізуючи особистісні риси Василя Барвінського, приходимо до висновку, що він мав натуру дуже цілісну, гармонійну, помірковану, несхильну до крайнощів, з абсолютно здоровою стабільною психічною поведінкою. У цій постаті важко знайти риси чи прояви невротичного характеру, які зазвичай шукають у митцях. Послуговуючись працями етнопсихологічного спрямування, можемо констатувати домінування українського ментального психотипу в особистості В. Барвінського, щоправда, з певними «домішками» австро-німецького менталітету на комунікативному рівні. Один з провідних політологів, етнопсихологів Юрій Липа у відомій праці «Призначення України», розшифровуючи ментально-психологічний код українців, зазначає, що українці мають з-поміж своїх сусідів один з найскладніших характерів, великий діапазон відчуттів, які гармонійно між собою поєднуються, але можуть вступати і в конфронтацію. Увесь спектр психічних рис Барвінського, паритетне поєднання категорій «раціо»-«емоціо» як в аспекті зовнішньоповедінковому, так і творчому, цілком резонує з твердженням ученого про інтегрований психічний склад українців. «Навіть пересічний українець дуже часто може оглянути якусь подію чи справи з кількох боків одночасно. Для українця скомплікованість світу є видніша, ніж, скажімо, для його сусідів», – стверджує Ю. Липа [10, с. 161]. Власне у способі думання митця можна констатувати потяг і любов до філософствування, яке разом з оптимістичним скептицизмом породжує «тонкий український гумор». Ю. Липа постулює, що такими людьми (філософами-скептиками) складно керувати. При всій принциповості позицій Барвінського-громадянина, музично-громадського діяча, критика, композитора цілком очевидними є його терпимість, толерантність, пластичність – характеристики, що, на думку вчених О. Донченка та Ю. Романенка, можна вважати архетипами соціального життя українця. Серед інших національно-українських психологічних характеристик (за Д. Чижевським), що віддзеркалюються в поведінці композитора, назовемо такі: глибока релігійність, стремління до духовного життя, повага до старших, жага до знань, працелюбність, прагнення бути незалежним, універсальність, мужність, здоровий оптимізм, гостинність, статичність у сімейних стосунках.

Шукаючи прояви українського менталітету у життєтворчості Барвінського, Лілія Назар знаходить їх передовсім в його універсальності як «генеральній питомій рисі»: «Саме універсалістська тенденція живить творчу особистість В. Барвінського» [11, с. 19]. Таке положення кореспондує з терміном психолога Олександра Лазурського «концентрація особистості», що тлумачиться вченим як «зосередження усіх (чи, у всякому разі, більшості) найважливіших функцій особистості у напрямку певного широкого, різнопланового і захоплюючого роду діяльності» [8, с. 108–109].

Уміння Василя Барвінського знаходити спільну мову з людьми у різних, іноді доволі складних ситуаціях (і завжди в толерантний спосіб), його полум'яний патріотизм, релігійність, вміння прощати, витончений ліризм натури митця – усі ці чесноти в поєднанні з високим професіоналізмом зробили його бажаним, високо затребуваним спеціалістом у різних сферах музичної діяльності. Ніхто з його сучасників з тих чи інших міркувань (включаючи і С. Людкевича), не «втонув» в організаційну і репрезентативну роботу з таким самовідданням і самопожертвою, як Барвінський. «Здавалося, ніби він відчував, що його місією є репрезентувати українську музику ... не тільки перед чужими, але, в першу чергу, внутрі, серед української спільноти: в Музичному інституті ім. М. Лисенка, у концертній залі, доповідях, у пресі, на різного роду засіданнях, авдієнціях, прийняттях і приватних розмовах» [7, с. 187]. Його вроджена культура, відповідальність і доброзичливість ідеально надавались до того, щоб «зв'язати кінці» усього музичного галицького життя «з його часто чималими дилетантськими амбіціями і філістерством. ... Він був непримиренний ворог дилетантизму і вмів боротися з ним із гідним подиву тактом» [7, с. 187]. Така висока затребуваність не раз виривала митця з композиторської царини. Звідси порівняно невеликий творчий спадок Майстра. Інтерпретуючи теорію парціальних співвідношень Марії Блінової, що досліджує проблему типологічних суміщень при різних

видах мистецької, зокрема музичної, діяльності, можемо припустити, що саме через різні напрями роботи Барвінський розкрив багатство своїх психологічних граней. Так, у музичній та поетичній творчості вилася його тонка мрійлива натура, що й спричинило до домінування камерності та «барвінкового» стилю Майстра; в педагогічній, музично-громадській, адміністративній діяльності – його діловитість, прагматизм та комунікативний дар; в публіцистиці та критиці – і те, і інше: рефлексії ліричного характеру тут органічно вплітаються в канву тверезого аналітичного мислення Барвінського-вченого.

Викладання гри на фортепіано – це справа, яку В. Барвінський виконував протягом усього життя: і в молоді роки в Празі, і пізніше у Львові. В нього вчилися десятки галицьких музикантів. І хоч Барвінський мав безліч справ і обов'язків як директор Вищого музичного інституту, однак він завжди з сумлінням ставився до уроків фортепіано. Саме педагогічна робота стала єдиною можливою в 50-х роках після повернення із заслання. Щоправда, тепер він міг учити лише приватно, але ні зацікавленість справою, ні доброзичливість і увага до учнів від того не зменшилися. З цього останнього періоду роботи збереглися п'ять зошитів із записами зауважень і рекомендацій, які В. Барвінський зробив власноручно на уроках у період 1958–1963 років, а також ноти з виконавськими позначеннями професора. Ці матеріали є не лише цінним джерелом для висновків про погляди педагога, вони також слугують важливим носієм психологічної інформації. Не випадково Н. Кашкадамова, досліджуючи педагогічний аспект діяльності Майстра, свої узагальнення починає саме з особистісних характеристик: «говорячи про Барвінського як учителя музики, найперше треба підкреслити виховний зміст його уроків. Сама особистість професора, його ставлення до людей і, зокрема, до учнів були високоетичним взірцем для кожного... Він тверезо оцінював вагомість своїх заслуг, ніколи не втрачав почуття власної гідності, а водночас завжди залишався дуже скромною людиною. Був скромний і як педагог: постійно вдосконалювався, сприймав нове, успіхи учнів ніколи не розцінював як власне досягнення чи перевагу своєї методи. Важливе також ставлення В. Барвінського до музики, про яке він не раз говорив просто і без патетики: глибоко любив музику, бачив у ній зміст свого життя, віддавав служінню їй усі сили» [5, с. 80]. Марина Крих-Угляр характеризує лекції професора як дуже творчі та високоінтелектуальні. При тому «Учитель був завжди спокійним, малослівним, швидше споглядальним, але не назвала би його інтравертом» (бесіда з автором).

Н. Кашкадамова відзначає послідовність і скрупульозність записів Барвінського, іноді лаконічних, іноді більш розгорнутих. Систематичне проведення тривалих уроків (незалежно від самопочуття), активна зацікавленість музичними успіхами і долею учнів, довірливе терпляче ставлення до вихованців (рекомендації повторюються без роздратування), вміння знайти індивідуальний підхід, добрі слова для підтримки і віри учня в себе – це і є основні гуманні засади педагогіки Василя Олександровича. Про проникливість Барвінського-психолога свідчать такі слова: «З того, як піаніст грає, я можу визначити, що він за людина» [5, с. 82]. Сформувавшись в руслі чеської піаністичної і композиторської школи, В. Барвінський все ж виявляється більш гнучким і різнобічним у перевтіленні їх засад. Скрупульозністю відзначаються ноти з виконавськими позначеннями В. Барвінського (зокрема, Партита Й. С. Баха В-dur): ретельно дрібними позначеннями виписана аплікатура, фразування, динамічні і темпові особливості, окремо розшифровані мелізми (зроблено це в дуже акуратний спосіб, під лінійку). За спогадами Л. Стефанівської-Алискевич, вивчаючи твори з учнем, професор любив ставити дату початку й закінчення (вивчення) твору та ініціали імені учня.

Барвінський багато працював над собою як виконавець. Для кращої ілюстрації своєї думки про певний твір чи окрему іншу проблему, Маестро сідав за інструмент і грав. «Удар, чи точніше – дотик його рук, давав виразистий, але м'який звук, який приємно було слухати», – пише про виконавську манеру композитора В. Витвицький [1, с. 162]. С. Людкевич, характеризуючи натуру Барвінського як наскрізь творчу, зазначає, що це мало своє вираження також і в його концертних виступах: для Барвінського-піаніста характерна не бравада технікою, а «м'якість удару та велика інтелігенція»; за фортепіано він «не так продукує, як творить» [13, с. 50]. Іноді митець імпровізував на фортепіано. В одному з мордовських листів читаємо про вечір 100-річчя смерті Глінки і перший публічний досвід імпровізації на тему пісні Глінки «Гуде вітер вельми в полі», що мав значний успіх [9, с. 220–221].

«Музичний критик В. Барвінський був справедливий, об'єктивний і непідкупний. Своїми рецензіями він виховував публіку так, щоб піднести її смак до вищого рівня», – стверджує Д. Гординська-Каранович [2, с. 174]. Найважливішою підставою виконання музики Барвінський вважав її переживання, і чим воно глибше і детальніше, тим краще. Це підхід, притаманний кордоцентричній натурі українця та близький до романтичних ідеалів. «Музиканта завжди приваблювала гармонійність виконання як синонім краси і досконалості, перебільшення ж, крайнощі, агресивність були йому чужі і неприйнятні. В оцінках Барвінського обов'язково зустрічаємо поняття шляхетності. Це неодмінна умова високого мистецтва» [5, с. 124]. «Втерте» визначення «піаніст-віртуоз» для Барвінського вже знецінюється, натомість поняття «піаніст-музикант» ставиться Майстром значно вище. Він висловлювався обережно, щоб не вразити критикованих, але й не приховував своїх критичних зауважень, доброзичливо вказуючи вірний мистецький напрям. Стиль висловлювання завжди доступний, «він не вдається у складні наукові виклади, а вирішує ці питання ніби ненароком» [5, с. 128]. Аналізуючи концертні програми, Барвінський часто вдається до лаконічних образних стильових характеристик: «музика Баха асоціюється з могутньою різьбою у мармурі, для Бетховена притаманна мужність і енергія, мініатюри Рамо подібні до тонко шліфованої клавесинної мозаїки, а Шопена характеризує як аристократичний маестат» [5, с. 125]. В рецензіях Барвінський привертає увагу до видимого боку концерту як важливого аспекту сприймання, до зовнішності, постави, міміки виконавця. Такі рядки, повні зачарування, читаємо в репортажах про виступи Л. Колесси, Б. Бартока. «Це треба було чути і бачити!», – пише митець, двічі повторюючи цю репліку в захопленні від природності безпосереднього контактування Бартока з публікою.

Серед багатющого матеріалу, що його залишив Майстер в критичному амплуа, особливо варті уваги рецензії на найвидатніших українських піаністок – Любку Колессу та Галю Левицьку, до аналізу яких звертається Н. Кашкадамова у специфічному порівняльному ракурсі. Вкотре в Барвінського спостерігаємо паритет, діалектику об'єктивності та особистих смаків. Резюмуючи роботи критика, Н. Кашкадамова констатує: смакам Барвінського «ідеально відповідали гармонійно-красиві трактування Любки Колесси: тип – емоційний, стиль сецесійний; і менш близькими виявилися полемічно-загострені інтерпретації Галі Левицької: тип – інтелектуальний, стиль – більше об'єктивно-конструктивний. Барвінський, проте, вмів цінувати індивідуальність і керувався у музичних оцінках не власним смаком» [5, с. 128].

Глибокого значення для нас набуває також проблема інтерпретації, що її торкається Барвінський-критик, адже вона є специфічною характеристикою його постромантичного світогляду. Яким же має бути, на думку Майстра, виконання – об'єктивним чи пережитим? Чи хоче показати виконавець твір, чи себе у цьому творі? Барвінський затруднявся з розмежуванням цих двох субстанцій і намагався погодити обидві важливі для нього характеристики. Висловлювання, що їх зустрічаємо, зокрема «ідеальний медіум» (про Л. Колессу), «піаніст повинен забути про своє зовнішнє «я», «піаністка не висуває у виступах своєї особи на перший план» (про Г. Левицьку), сказані у позитивному схвальному тоні, свідчать про увагу до об'єктивної сутності інтерпретації твору. Та водночас, дискутуючи з Левицькою з тих чи інших інтерпретаційних питань, Барвінський щораз більше схиляється до визнання за виконавицею повного права на власне, неповторне трактування музики, яке повинно бути переконливим. У деяких працях знаходимо хвилюючі відгуки про твори, що вразили композитора. Такі полум'яні зізнання є підтвердженням високої інтенсивності його внутрішнього емоційного сприйняття при зовнішній стриманості.

Цінним носієм інформації є критичні праці Барвінського та Людкевича («двох наших славетних музик-сеньйорів», як називає митців з піїтетом та водночас з гумором Василь Витвицький), у яких зустрічаємо взаємооцінку обох митців – ще одне додаткове джерело для з'ясування психологічних штрихів Барвінського і як автора музикознавчих праць про Людкевича (для нас важливим є питання мистецьких смаків Барвінського та вміння характеризувати інших), і, звісно, як об'єкт таких же оцінок з боку С. Людкевича. С. Людкевич очима Барвінського постає як «енергійна особистість, що відзначається великою силою волі. Це найбільший талант з-поміж усіх попередніх галицьких композиторів. (...) «Кавказ» – найвагомніше композиторське досягнення Людкевича, (...) і є «конгеніальним втіленням Шевченка». Особливо вдалою є третя частина кантати. Про одну з кульмінацій у цій частині – на слова «Не ріки – море



розлилось» – В. Барвінський висловлюється з цілковитою емоційною безпосередністю: «Кожного разу, коли слухаш це місце...сльози зворушення тиснуться до очей, і якась несамовита дрож проймає все тіло [13, с. 50].

Універсальність як риса українського менталітету постає у Барвінського також як взаємодоповнення двох категорій – європейське та національне. Монізм української ментальності, з одного боку, а з іншого – її відкритість – сповна розкриваються як в біографії Барвінського, так і в його власних філософсько-естетичних позиціях. «Барвінському вдалося, мабуть, осягнути «золоту середину» в розумінні етногенетичного первня, не вириваючись ні в ряди шовіністів, а ні в ... табір москвофілів, євро- чи навіть слов'янофобів» [11, с. 29]. Походячи із старого аристократичного роду (батько Олександр Барвінський відомий український педагог, політик і суспільний діяч, 1917 р. призначений членом австрійської палати панів, матір – Євгенія Любович – велика аматорка співу та хорової справи в Галичині), Барвінський з дитинства був пов'язаний не тільки з українською, але й із загальноєвропейською культурою. Дружина композитора, Наталія Пуллою, була по матері німкенєю. Тесть Барвінського, знаменитий фізик, Іван Пуллою, що жив з сім'єю у Відні та Празі, окрім відкриттів у сфері фізики, став відомим сподвижником української культури. Разом з П. Кулішем та І. Нечусем-Левіцьким Іван Пуллою зробив перший переклад українською мовою Старого та Нового Заповіту, публікував статті в підтримку української мови. Таке інтернаціональне родинне середовище та водночас патріотичні настрої, що у ньому панували, не могли не відбитись на світогляді Василя Барвінського. Навчання композитора у Празі, що була на початку ХХ ст. космополітичним містом, у В. Курца та В. Новака, особисте знайомство з Емілем Жаком-Далькросом, А. Шенбергом, Б. Бартоком (під час візиту Бартока до Львова) стало безумовно тим європейським лоном, з якого вийде митець-Барвінський. Його композиторські симпатії торкнулись знов-таки насамперед європейської музичної культури: Р. Вагнера (улюбленого композитора Барвінського, за словами С. Павлишин), Г. Форе, М. Равеля та Б. Бартока. Барвінський не дуже любив Ф. Ліста, закидаючи йому «деяку бомбастичність та театральну позу», музику Ф. Шопена шанував значно більше за її змістовність та безмежну пристрасність, але дорікав деяким піаністам, навіть Любці Колесі, за надуживання у концертних програмах творами цього композитора. Митець дуже симпатизував Р. Шуману, що «так багатий і контрастний у своїй чисто символічній виразовості» [5, с. 125]. Формуючи музично-суспільне життя Галичини, Майстер, звичайно, мав тісні творчі контакти з багатьма музикантами Європи. Коли до Львова з творчим візитом прибув славетний Бела Барток, саме Барвінському випала честь найбільше уваги присвятити угорському Маестро. Як зазначає Витвицький, «Барвінський, порівнюючи з Людкевичем, дошкульніше відчував обмеженість і замкнутість музичних можливостей у Галичині. Це не тільки зрозуміла ввічливість – це й убоління за стан рідної культури, це й, крім того, ще також причина, що з «великої тодішньої музичної чвірки (Барток, Гіндеміт, Стравинський, Шенберг) – перший був Барвінському найближчий своїм музичним світоглядом і насамперед своїм розумінням ролі народної музики в композиторській творчості. Цикли обробок народних пісень Бартока належали до улюблених творів Барвінського» [1, с. 136].

Водночас власне «на прикладі Барвінського якнайкраще уяскравлюється персона українця, спочатку як працюючого талановитого учня, згодом же як великого вчителя, не трапляючи ніколи почуття національної гідності, при відсутності меншовартості, але й з реальним, критичним поглядом на нелегкий стан речей національних, він як людина, і як мистець уособив собою кращі риси своєї нації», – констатує Лілія Назар [11, с. 28]. Очима С. Людкевича В. Барвінський – «талант з Божої ласки, причому талант виразно українського характеру» [13, с. 49]. Від першого свого твору («Прелюди» 1908 р.) митець утотожив себе з українською музичною культурою та її представниками – «його ідентичність стала їхньою ідентичністю. Світогляд Барвінського, як мистця, свідомого своєї суспільної місії, переважає, чи краще, стоплюється з його естетично-філософською настановою у протиставленні до настанови тих композиторів, які, зірвавши з традицією, ніби втрачають свою тотожність» [7, с. 186]. Такі позиції Барвінського мали велетенський вплив на галицьких композиторів, особливо ж так звану «празьку школу», духовним провідником якої буде Барвінський (Н. Нижанківський, З. Лисько, С. Туркевич-Лукіянович, Р. Сімович, М. Колесса). Тут варто згадати також про близькі контакти композитора з провідниками національної ідеї: Богданом та Левком Лепкими, Романом Куп-

чинським, Михайлом Гайворонським і Тарасом Шухевичем (двоюрідним братом композитора), а особливо – з митрополитом Андреем Шептицьким. Інтенсивне відчуття себе українцем проявлялося у Барвінського навіть у зовнішньовізуальних формах – ще в юнацький період у Празі композитор не раз виступав у вишитій сорочці, що дуже імпонувало чехам, які самі нелегко здобували національну ідентичність.

Таким чином, універсалістська тенденція як засаднича риса української ментальності простежується в Барвінського на різних рівнях: як розмаїття напрямів його діяльності, як взаємодоповнення категорій європейського та національного, що проглядається в біографічних подробицях, тісних творчих контактах митця з європейською музичною елітою та остаточно кристалізується в філософсько-естетичних позиціях та творчих пріоритетах Майстра. Напрочуд органічне поєднання різних положень, природне уміння композитора скомплікувати різне можемо відстежити також на рівні виконавсько-інтерпретаційних тлумачень, критичного методу та педагогічних принципів Василя Барвінського.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Василь Барвінський у моїх спогадах / Василь Витвицький // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах ; [редактор-упорядник В. Грабовський]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 129–165.
2. Гординська-Каранович Д. Василь Барвінський / Дарія Гординська-Каранович // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах ; [редактор-упорядник В. Грабовський]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 174–176.
3. Донченко О. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення): Монографія / О. Донченко, Ю. Романенко. – К. : Либідь, 2001. – 334 с.
4. Кашкадамова Н. Василь Барвінський про фортепіанне виконавство / Наталія Кашкадамова // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали ; [ред.-упор. О. Смоляк]. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 118–130.
5. Кашкадамова Н. Фортеп'янке мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали / Наталія Кашкадамова. – Тернопіль: СМП «Астон», 2001. – 400 с.
6. Кияновська Л. Вплив празького середовища на становлення творчої особистості В. Барвінського і М. Колесси / Любов Кияновська // *Musica Galiciana*. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. – Т. IX. – S. 113–125.
7. Ковалів І. Василь Барвінський. Нарис життя і творчості / Іван Ковалів // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах ; [редактор-упорядник В. Грабовський]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 185–191.
8. Лазурский А. Ф. Классификация личностей / А. Ф. Лазурский // Психологическая типология: хрестоматия ; [сост. К. В. Сельченко]. – Минск : Харвест ; Москва : Аст, 2002. – С. 98–127.
9. Лесик Д. Листи Василя Барвінського з Мордовії / Дарія Лесик // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах ; [редактор-упорядник В. Грабовський]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 216–224.
10. Липа Ю. Призначення України / Юрій Липа. – Львів, 1992. – 272 с.
11. Назар Л. Спостереження над стилем В. Барвінського. Первні творчої особистості як культурологічного феномену: аутентичний червень / Лілія Назар // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах ; [редактор-упорядник В. Грабовський]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 16–46.
12. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: Монографія / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.
13. Якуб'як Я. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич / Ярема Якуб'як // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах ; [редактор-упорядник В. Грабовський]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 46–56.

**ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ У ТВОРЧОСТІ  
В. БАРВІНСЬКОГО, Н. НИЖАНКІВСЬКОГО ТА М. СКОРИКА  
(ДО ЮВІЛЕЇВ КОМПОЗИТОРІВ)**

*У статті досліджено значення українських композиторів-піаністів В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика в розвитку національної фортепіанної музики дидактичного спрямування. Розглянуто специфіку фольклорного опрацювання у творах з фортепіанних авторських збірок для дітей цих митців, вивчено естетико-психологічні засади їхнього фортепіанного педагогічного доробку. Охарактеризовано ідеологічні та художні тенденції, властиві фортепіанній творчості для дітей композиторів України двох періодів: 20–30-х і 60-х років ХХ сторіччя.*

**Ключові слова:** український педагогічний репертуар, фортепіанна музика для дітей, український фольклор, естетико-психологічні засади, ментальність.

З. И. ЮЗЮК

**ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ  
В. БАРВИНСКОГО, Н. НИЖАНКИВСКОГО И М. СКОРИКА  
(К ЮБИЛЕЯМ КОМПОЗИТОРОВ)**

*В статье исследовано значение украинских композиторов-пианистов В. Барвинского, Н. Нижанкивского и М. Скорика в развитии национальной фортепианной музыки дидактической направленности. Рассмотрено специфику фольклорной обработки в произведениях из фортепианных авторских сборников для детей этих композиторов, изучено эстетико-психологические основы их фортепианного педагогического творчества. Охарактеризованы идеологические и художественные тенденции, присущие фортепианному творчеству для детей композиторов двух периодов: 20–30-х и 60-х годов ХХ века.*

**Ключевые слова:** украинский педагогический репертуар, фортепианная музыка для детей, украинский фольклор, эстетико-психологические основы, ментальность.

Z. I. YUZYUK

**PIANO MUSIC FOR CHILDREN IN CREATIVE WORK OF  
V. BARVINSKY, N. NYZHANKIVSKY AND M. SKORYK  
(TO THE COMPOSERS' ANNIVERSARIES)**

*In this article the importance of composers-pianists V. Barvinsky, N. Nyzhankivsky and M. Skoryk in the development of national piano pedagogical music is investigated. The specificity of folklore processing in pieces from mentioned composers' piano author's collections for children is considered, aesthetic-psychological principles of their piano pedagogical creative work is investigated. Ideological and artistic tendencies, which are common for piano pedagogical music of two periods: 1920–1930's and 1960's are characterized.*

**Key words:** Ukrainian pedagogical repertoire, piano music for children, Ukrainian folklore, aesthetic-psychological principles, mentality.

Головною тенденцією створення українського педагогічного репертуару для фортепіано є продовження митцями ХХ сторіччя естетичних принципів виховання на основі народного мистецтва, закладених М. Лисенком. Вагомими зразками національної фортепіанної музики для дітей можна вважати твори цього жанру послідовників М. Лисенка – українських компози-

торів-піаністів В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика, оскільки саме в їх доробку високопрофесійне опрацювання фольклорних джерел поєднується з кращими світовими стилями і виконавськими досягненнями. Вивчення творчих здобутків згаданих митців у цьому жанрі є надзвичайно актуальним для визначення пріоритетних напрямів подальшого розвитку жанру української фортепіанної музики для дітей на сучасному етапі.

Фортепіанну педагогічну творчість В. Барвінського досліджували Стефанія Павлишин, Любов Кияновська, Олександра Німилович та ін. Фортепіанну творчість для дітей Н. Нижанківського розглядали Дарія Гординська-Каранович, Юрій Булка, Олег Смоляк та ін. До вивчення фортепіанної творчості дидактичного спрямування М. Скорика звертались Любов Кияновська, Олександра Тимошук, Оксана Фрайт та ін. У статті вперше пропонується комплексне вивчення цього питання.

Мета статті – на основі вивчення фортепіанного доробку педагогічного спрямування українських композиторів-піаністів В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Скорика в історичному аспекті та порівняння композиційних засад і естетико-психологічних складових творів з їх авторських фортепіанних збірок дослідити значення цих митців у розвитку національної фортепіанної музики для дітей.

У 30-і роки минулого сторіччя відбувся інтенсивний розвиток Львівської фортепіанної школи, представники якої Василь Барвінський, Роман Савицький, Галя Левицька, Любка Колесса та інші успішно концертували не лише на рідних теренах, а й в Європі, що значно посилювало увагу західноукраїнської мистецької громадськості до розвитку музичного виховання і професійного навчання гри на фортепіано, а композиторів – до створення українського педагогічного репертуару, який міг би стати підґрунтям для естетичного виховання і духовного розвитку молодшої творчої генерації<sup>1</sup>.

Значний внесок у розвиток фортепіанного педагогічного репертуару в 30-і роки ХХ сторіччя зробив видатний фортепіанний педагог, концертуючий піаніст, композитор і громадський діяч **Василь Барвінський** (1888–1963), 125 років від дня народження якого відзначаємо цьогогоріч. Подвижницька діяльність митця є виявом патріотизму та великого громадянського обов'язку, успадкованих від батьків, оскільки «вся родина Барвінських, не лише Василь, стала тією опорою, на якій виросла українська культура і свідомість» [7].

Слідом за М. Лисенком, який був першим українським професійним композитором, С. Людкевич, а згодом і В. Барвінський, стали першими професійними музикантами в Західній Україні. В. Барвінський, одночасно працюючи і в традиційному для західноукраїнських митців жанрі хорової музики, перший серед галицьких композиторів – представників чеської школи – у своїй творчості звертається до фортепіанної сфери, розкриваючи всю красу інструменту у широкій різножанровій палітрі – від сольних мініатюр педагогічного й концертного плану до камерних вокальних й інструментальних творів та концерту для фортепіано з оркестром.

В. Барвінський надзвичайно відповідально розпочав роботу над створенням фортепіанного педагогічного репертуару, відтак саме у його доробку жанр фортепіанної музики для дітей отримав належний професійний композиторський та педагогічний рівень. Фортепіанна творчість В. Барвінського разом із доробком С. Людкевича, Н. Нижанківського, М. Колесси є прикладом глибокого проникнення у природу українського народного мелосу – духовно-естетичного коду нації, що став основою для формування образно-інтонаційної бази, в якій викристалізувались етичні норми, естетичні оцінки, художні смаки, переосмислені в національному мистецтві впродовж сторіч, і які залишаються надзвичайно актуальними й дотепер. Особливо варто наголосити, що піаніст-педагог В. Барвінський у Західній Україні, як і В. Косенко у Східній Україні, є основоположником національної фортепіанної музики для ді-

<sup>1</sup> Варто також згадати створені на той час окремі п'єси дидактичного спрямування С. Людкевича і його фортепіанний збірник «Ще не вмерла Україна» (1904 р.); фортепіанний цикл «Дрібнички» М. Колесси (також цьогогорічного ювіляра), написаний композитором у 1928 р. під час навчання у Празі; збірку «Малі легкі кусники для початківців на теми українських народних пісень на фортеп'ян на 2 руки» Б. Кудрика (1933 р.).

тей, оскільки в його доробку остаточно сформовано характерні ознаки й окреслено естетико-психологічні засади цього жанру.

Фортепіанна творчість В. Барвінського для дітей є особливою сторінкою музичної культури Галичини початку ХХ ст. Сучасні музикознавці – дослідники творчості В. Барвінського – наголошують: «Як композитор він мусить сприйматись лише в нерозривній єдності з його педагогічними, концертно-виконавськими, а також суспільно-громадськими досягненнями... Крім того, як постійно практикуючий піаніст і педагог, Барвінський немовби апробував свої творчі задуми насамперед у фортепіанних мініатюрах та програмних циклах, котрі служили для нього своєрідною творчою лабораторією» [6, с. 191]. Усвідомлюючи нестачу вітчизняного педагогічного репертуару, особливо, з рисами національної ментальності, В. Барвінський створив чотири збірки, які в основному написані на основі українського фольклору: «Шість мініатюр на українські народні теми» (видані в 1925 р.), «Українські народні пісні для фортепіано» (видані в 1929 р.), а також 2 цикли, що вийшли друком у 1935 р. – «Колядки і щедрівки» та головна педагогічна збірка митця «Наше сонечко грає на фортепіані». На думку Любові Кияновської, усі ці збірки «...заклали підвалини національного педагогічного фортепіанного репертуару в Західній Україні» [4, с. 236].

Кожна з цих збірок є надзвичайно цікавим з різних аспектів: фольклористичного (вибір пісень), композиторського (принципи обробки пісень), педагогічного (виховний аспект, а також професійне навчання – зокрема, втілення педагогічних принципів самого композитора). Якщо твори циклів «Шість мініатюр на українські народні теми» та «Наше сонечко грає на фортепіані» призначені для сольного виконання, то мініатюри циклів «Українські народні пісні для фортепіано» та «Колядки і щедрівки» можливо виконувати і як сольний твір, і як фортепіанний акомпанемент солістові.

Безперечно, створюючи кожну збірку, композитор свідомо керувався педагогічною метою, призначаючи їх виконавцям певної вікової категорії (дітям від молодшого до старшого віку). Так, «Шість мініатюр» написано «...з метою дати нашій студіюючій молоді твори українського характеру середньої трудності» [2, с. 149]. Поява збірки «Колядки і щедрівки» продиктована бажанням композитора популяризувати церковні коляди та народні коляди і щедрівки у професійному опрацюванні. Збірка призначена як «...для учнів середніх і вищих років музичних шкіл...» [2, с. 155], так і для «...кожного музично школеного, а то й фахового музика, згл. п'яніста» [1, с. 2]. Зі згаданих джерел також можна зробити висновок, що збірки «Українські народні пісні для фортепіано» та «Колядки і щедрівки» були створені композитором не лише з педагогічною метою, а й для надзвичайно розповсюдженого в той час у Західній Україні музичування у родинному колі (для виконавців з належною фортепіанною підготовкою).

Створення головної педагогічної збірки В. Барвінського – «Наше сонечко грає на фортепіані» – продиктовано метою композитора розвинути музично-естетичний смак дитини саме українською музикою, а також – що дуже важливо – потребою врахування у музичній педагогічній літературі рис української ментальності: «Метою цієї збірки було зв'язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою і піснею, намагаючись різноманітністю гармонії, голосоведенням і не так вже дешевою, чи простою фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини, кормленої у початках науки різними школами гри на фортепіано, ніби Баера та ін. з закостенілим і стереотипним примітивізмом початкового музичного матеріалу, або чужими психіці нашої дитини, часто теж доволі дешевими змістом творами для дітей чужих авторів» [2, с. 156].

Педагогічний цикл «Наше сонечко грає на фортепіані» мав складатися з двадцяти дитячих п'єс на теми українських народних пісень: «Бузько», «Обжинкова пісня», «Коломийка», «Горобчик», «Думка», «Вийди, вийди, сонечко», «Коляда», «Зозулька» (щедрівка), «Їде, їде, Зельман» (гагілка), «Зайчик», «Котик» (колискова), «Комарик» (марш), «Телятко», «Дощик», «Жучок і жучиха», «Півники молотять», «Мишечка і ведмідь», «Довбуш», «Гей у Львові» (історична), «Сорока-ворона». Десять з них були опубліковані у збірці «Наше сонечко грає на фортепіані» (перший зошит), що вийшов у Львові у видавництві СУПрому в 1935 р. з ілюстраціями як художні книжечки для дітей – буквар або читанка. Згодом частину п'єс було декілька разів перевидано (Таблиця 1).

П'єси, що увійшли до збірки «Наше сонечко грає на фортепіані», відзначаються цікавим колористичним забарвленням, яке досягається за допомогою використання композитором звукообразжальних та звуконаслідувальних прийомів, а також збагачення фольклорних мелодій сучасними виразовими засобами, що спонукає юних виконавців до певних образно-інтонаційних узагальнень. Використовуючи мелодії українських народних пісень, повністю або частково зберігаючи їх інтонаційну структуру, композитор створив п'єси, близькі і зрозумілі дітям як за формою, так і за образним змістом. Особливою рисою мініатюр, що увійшли до збірки «Наше сонечко грає на фортепіані», є їхня емоційна наповненість, яка відіграє важливу роль у формуванні естетичних відчуттів дітей, розширює їхнє уявлення про багатоманітність настроїв і психологічних станів.

Головною особливістю творів педагогічних циклів В. Барвінського є використання композитором фольклорних зразків, які своєю тематикою пов'язані практично зі всіма рисами української ментальності. У багатьох п'єсах збірок спостерігається кордоцентризм світобачення композитора, а особливою релігійною кордоцентричністю світовідчуття вирізняються твори збірки «Колядки і щедрівки», адже, як пише Володимир Янів, «...українська душа з природи релігійна, чи, точніше, християнська» [14, с. 276].

Звернення до фольклорних зразків надзвичайно сприяє активізації роботи над художнім образом твору, оскільки зміст і текст використаної пісні нерідко відомий юному виконавцю з перших днів життя. Можна згадати вислів самого В. Барвінського: «...все те треба не так виучити, як пережити»<sup>1</sup>. Досліджуючи особливості роботи над мініатюрами педагогічних циклів В. Барвінського, необхідно зауважити, що твори такого жанру є сприятливим матеріалом для досягнення важливих дидактичних цілей. В мініатюрах відображено педагогічні принципи мистця, спрямовані на професійне та загальнохудожнє виховання учнів.

Розуміючи роль та значення музичного мистецтва у справі виховання нової генерації, В. Барвінський звернув увагу композиторів СУПроМу на актуальну потребу компонування музики для дітей у різних жанрах: «Дир. Барвінський закликає усіх галицьких композиторів – а передусім членів СУПроМу, що(би) взяли під увагу клич «музика дітям» і подбали про належний розвій тої у нас майже не практикованої композиторської ділянки» [13, с. 66].

Одним з перших західноукраїнських митців, який відгукнувся на заклик В. Барвінського звернутись до створення музики для дітей, був композитор, концертуючий піаніст і фортепіанний педагог **Нестор Нижанківський** (1893–1940), 120-річний ювілей якого відзначаємо цього року.

Фортепіанна творчість Н. Нижанківського в цілому характеризується філігранністю, вишуканістю, барвистістю художніх образів. Найважливішою рисою стилю композитора є поєднання у творах професійних здобутків європейської музики з невичерпним інтонаційним багатством українського мелосу. У фортепіанних п'єсах для дітей автор, на відміну від інших західноукраїнських композиторів, не вдається до прямого цитування фольклорних джерел, а використовує їх в переінтованому вигляді.

У такому ракурсі можна розглядати його невелику збірку дитячих п'єс «Фортепіанові твори для молоді», що вийшов друком у 1935 р. Цікавим є те, що саме ця збірка стала першим виданням СУПроМу у Львові. Початок здійснення педагогічних задумів В. Барвінського коментується у вступному слові від видавництва: «Мета цього першого випуску є – не тільки дати нашій молоді дещо з рідної їй і приступної для неї фортепіанової літератури, але й частинно виповнити в українському педагогічному репертуарі ту прогалину, яку в цій ділянці відчував у нас кожний із давня й відчуває її досі» [11, с. 2].

Збірка складається з п'яти мініатюр, присвячених дітям колег-музикантів: «Марш горобчиків» – Ліді Нижанківській, «Староукраїнська пісня» – Степанові Ярославичу, «Коломийка» – Олегові Нижанківському, «Івасько грає на чельо» – Іванові Барвінському, «Гавот ляльки» –

<sup>1</sup> Цит. за: О. Максимов. Втілення педагогічних принципів В. Барвінського в роботі над фортепіанним твором [Текст] / Олексій Максимов // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / [ред.-упор. В. Грабовський; редкол. – Л. Кияновська, Л. Корній, А. Лашенко]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – С. 90.

Ларисі Крушельницькій. Олег Смоляк зазначає: «Ці фортепіанні перлинки є розмаїтими за художніми образами, але досить цільними за композиторським задумом. В їхній основі лежать місцеві народнопісенні інтонації, переплавлені через глибокий професіоналізм автора. Фактура дитячих п'єс та образний зміст легкодоступні для запам'ятовування та сприйняття. Вони є гідним внеском в українську дитячу фортепіанну літературу» [10, с. 4].

«Марш горобчиків», яким відкривається збірка, написаний у простій тричастинній формі, де крайні частини своїм характером і регістровим контрастом більше нагадують скерцо. «Староукраїнська пісня» – надзвичайно колоритна мініатюра, написана у формі періоду, в якій переважають типові звороти народнопісенної лірики. Легка граціозна п'єса «Коломийка» відтворює характер веселого, життєрадісного народного танцю. Мініатюра «Івасько грає на чельо» написана в простій двочастинній репрізній формі. Її широка наспівна, з діапазоном майже в три октави, діатонічна тема за характером близька до інтонаційного строю романтичних ліричних творів віолончельного репертуару. Етнохарактерні ознаки українського народного мелосу притаманні і п'єсі «Гавот ляльки». В українській музиці до цього старовинного танцювального жанру зверталися різні композитори («Гавот» на тему пісні «Ой чия ти, дівчино» з «Української сюїти у формі старовинних танців для фортепіано на основі народних пісень», ор. 2, «Гавот на тему української народної пісні «Ходить гарбуз по городу»» і «Гавот» Мі мажор, ор. 29 М. Лисенка; гавоти Ре-бемоль мажор і сі мінор з циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка та інші), однак у своїй фортепіанній творчості для дітей Н. Нижанківський до жанру гавоту звернувся вперше. Після Н. Нижанківського цей жанр представлений лише у творчості М. Сильванського (сюїта «Пригоди барона Мюнхаузена») та М. Жербіна (альбом п'єс для фортепіано «Юним музикантам»).

«Сильною і привабливою стороною стилю Н. Нижанківського, – пише Юрій Булка, – є національна самобутність музики. Вона виражена настільки природно, що носить, здавалося б, генетичний характер і проявляється в кожній клітині його музики, визначаючи її виразову сутність і ментальність. Н. Нижанківський ставив перед собою ясно усвідомлену мету досягнути органічного синтезу національної і загальноєвропейської музичних традицій і цим прислужитися подальшому розвитку рідної музичної культури» [3, с. 40].

Сфера фортепіанної музики для дітей надзвичайно зацікавила й нашого видатного сучасника, всесвітньовідомого українського композитора, піаніста, народного артиста України, лауреата Державної премії України ім. Т. Шевченка, Героя України **Мирослава Скорика** (нар. 1938 р.), який цього року святкує 75-річчя від дня народження.

Фортепіанна творчість М. Скорика є вагомою складовою українського музичного мистецтва. Окрім віртуозних масштабних творів у доробку митця також є і збірка п'єс для дітей «З дитячого альбому» (створений у 1965 р., вийшов друком в серії «Композитори України – дітям» в 1970 р.), який став важливим здобутком у сфері фортепіанного педагогічного репертуару. У п'єсах альбому спостерігаються головні риси творчого почерку композитора, зокрема поєднання національної мелодики, джерела якої сягають своїм корінням в інструментальні імпровізації народних музик, декламаційно-речитативного розспіву із найскладнішими ладогармонічними та метроритмічними засобами виразності музики ХХ сторіччя. Саме в цьому оригінальному авторському зошиті композитор започатковує в національній фортепіанній музиці для дітей тенденцію поєднання традицій українського фольклору з елементами джазової стилістики<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> У європейській фортепіанній музиці для дітей одним з перших прикладів звернення до джазової стилістики є творчість Клода Дебюссі (Debussy) (у п'єсах «Ляльковий кек-уок» зі збірки «Дитячий куточок», L 113 (1908 р.), а також «Маленьке негрєня», L 114 (1909 р.)).

Одним з перших поєднань українського фольклору із джазовими елементами можна спостерігати у «Колисковій Клари» з опери Джорджа Гершвіна (*Gershwin*) «Поргі і Бесс» (1935 р.), в основу якої покладено українську народну пісню «Ой ходить сон», почуту композитором в перекладі для хору Олександром Кошицем із збереженням оригінальної гармонізації цієї пісні В. Барвінського (зі збірки з шести обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано митця (1910–11 рр.)).

На думку Любові Кияновської, «цей дитячий фортепіанний зошит – один з небагатьох в українському дидактичному доробку, який настільки природно поєднує образну і емоційну відкритість, асоціативність музичних картин і подій, так необхідних для дитячого сприйняття, з глибоко національним характером інтонації, численними коломийковими, епічно-розповідними зворотами у музичній мові, а водночас переосмислює їх крізь призму модерних засад фортепіанного письма, влучно вжитих емансипованих дисонуючих співзвуч, змінні ладо-тональні опори, урізноманітнює синкопованістю та вільною імпровізаційністю ритмічного малюнку, що нагадує джазову імпровізацію, викликає алюзії до естрадних жанрів. Таким чином композитор переслідує декілька дидактичних цілей – виховати в дітей розуміння і відчуття національного стилю, але не в традиційному, «музейному» варіанті, а у співвіднесенні з вічно живим пульсом мистецтва, залучити їх до інтонаційних відкриттів двадцятого сторіччя. Саме тому стилістика «нової фольклорної хвилі», яка переважає в альбомі, найбільш доцільна і переконлива у цих п'єсах... Хоча композитор і уникає тут типово дитячої програмності (в назвах немає казкових героїв, іграшок, забав чи сюжетних перипетій), так само як і прямолінійної звукозображальності та звуконаслідування, сценок з натури, однак не менш дієвим чинником конкретизації змісту служить барвисте, рельєфне і динамічне втілення фольклорних жанрів. У тому сенсі зошит «З дитячого альбому» Скорика швидше розвиває ідеї Б. Бартока, втілені останнім у монументальному фортепіанному циклі «Мікрокосмос», аніж плекає традиції романтичних за духом дитячих збірок початку ХХ ст. В. Косенка чи В. Барвінського» [5, с. 214–215].

Збірка складається з п'яти мініатюр: «Простенька мелодія», «Народний танець», «Естрадна п'єса», «Лірник», «Жартівлива п'єса». Перша п'єса – «Простенька мелодія» – сповнена тональними змінами, накладанням в мелодії різних ритмічних формул, у тому числі й тріольних, на рівний вісімковий рух в акомпанементі, що створює враження двоплановості звучання, характеризуючи мінливий, багатий різними асоціаціями образний світ дитини. Друга п'єса – «Народний танець» – є стилізацією, яка за своїм характером є наближеною до гуцульських народних танців коломийки або аркану. Лаконічний за формою і глибокий за змістом твір є надзвичайно привабливим для юних виконавців і користується великою популярністю. У третьому творі – «Естрадній п'єсі» – для передачі зміни настроїв, що відбуваються у творі, юному піаністу необхідно зрозуміти його образний зміст та художнє значення різних поліритмічних і політональних зіставлень, а також уміти швидко переключатися під час виконання з одного емоційного стану в інший.

Епічно-розповідна мініатюра «Лірник» позначена рисами звукозображальності. Елементи думного епосу проявляються у речитативно-декламаційному складі мелодії з постійними акцентами на початку кожної фрази. Першим зверненням до цієї тематики у фортепіанній творчості для дітей є «Лірницька пісня» В. Барвінського (з циклу «Шість мініатюр на українські народні теми»). П'єсою «Лірник» М. Скорик продовжує цей напрям, як і згодом, Таїсія Шутенко (п'єса «Ліра» із збірки «Фортепіанні мініатюри»). П'ятий, останній твір циклу – «Жартівлива п'єса» – будується на послідовному чергуванні контрастних емоційних станів. Характерним тут є постійний пунктирний ритм у мелодії, акценти на різних долях і синкоповані мотиви, що передають ексцентричність образу.

Найважливішими рисами фортепіанної творчості М. Скорика є «...енергетична наповненість та щирість висловлювання, змістовність, врешті, життєвість музики композитора, її унікальність – у можливостях різнопланового, багатовекторного прочитання, через яскравий національний колорит – висловлення важливих загальнолюдських істин, і попри надзвичайно тонкий гумор, а подекуди й іронію – висока духовність і глибина музики», – вважає Оксана Рапіта [12, с. 3]. У всіх п'єсах зошита композитор, використовуючи типові для гуцульського фольклору ладові звороти, ритми, коломийкові чи епічні мотиви, майстерно відтворює карпатський колорит. Твори яскраво контрастують між собою, хоча й близькі за інтонаційною сферою і типовими для гуцульського фольклору ладовими зворотами.

М. Скорик, репрезентуючи народнопісенний фольклор та епічні жанри, закликаючи шанувати національну спадщину, одночасно майстерно відтворює вже знайомі дітям (також і дітям початку ХХІ сторіччя) сучасні звукові картини, немов би дивлячись на світ їхніми очима. Відомо, що процес навчання дитини значно полегшується, якщо здійснюється у формі цікавої



гри. Елементи гри, які є надзвичайно важливими у творах педагогічного репертуару для виконавців молодшого і навіть середнього шкільного віку, а також безпосередньо пов'язана з грою імпровізаційність, зразки якої спостерігаються у п'єсах зошита, і яка є однією з головних складових музичної освіти на сучасному етапі, у творах збірки «З дитячого альбому» посилюються джазовою стилістикою, чим досягається ще одна дидактична мета – зближення розважального і серйозного професійного мистецтва.

Розглянуті вище збірки написані в Україні в різні історичні періоди, з часовою дистанцією у тридцять років. Відповідно до історичних обставин, в українському мистецтві відбувались зміни у методах творчої трансформації національних ментальних кодів, і така тенденція спостерігається й у музиці для дітей, зокрема фортепіанній. Досліджуючи суспільно-політичні модуси розвитку в Україні жанру фортепіанної музики для дітей впродовж ХХ сторіччя, варто зауважити, що творчість В. Барвінського і Н. Нижанківського належить до модусу розвитку фортепіанної музики для дітей в умовах протистояння іншій національно-державній владі (період міжвоєнного двадцятиріччя в Галичині). Саме тоді фортепіанна музика для дітей ставала все більш затребуваною, національні традиції плекались повною мірою, а функція мистецтва (як і в модусі національної дитячої музики доби визвольних змагань перших десятиліть ХХ сторіччя) була «бажаною». Цим пояснюється можливість звернення митців до повного спектра фольклорних джерел, що в навчально-виховному аспекті було сприятливим для втілення засадничих принципів української народної педагогіки. Збірка М. Скорика була створена у зовсім інших історичних обставинах. Власне, модус української радянської фортепіанної музики для дітей, для якого характерною була «дозволена» функція мистецтва, виявився найбільш несприятливим для звернення митців до обрядового фольклору, пісень духовно-релігійного та національно-патріотичного змісту. Тому композитор вважав можливим звернутись до написання творів з ментально зумовленою тематикою в період «нової фольклорної хвилі», майстерно поєднуючи український колорит із джазовою стилістикою.

Звернення західноукраїнських композиторів до фольклорних джерел та їх трансформація при компонуванні фортепіанної музики для дітей є процесом втілення художньо-естетичної досконалості народної пісні і танцю в іншому за якістю і структурою жанрі професійного мистецтва, що вимагає від кожного митця особливого вміння, такту і, найважливіше, – таланту. У зв'язку з цим великого значення набуває структура, гармонія та фактура музичного матеріалу творів, які, окрім професійного навчання, повинні сприяти вихованню в юних музикантів естетичного почуття прекрасного, а також любові до рідного мелосу і культури.

Порівнюючи твори розглянутих збірок за способом опрацювання фольклорного матеріалу, можна помітити різні напрями реалізації цього завдання. У творах В. Барвінського переважно подається оригінальна фольклорна мелодія, красу якої максимально розкриває високопрофесійна гармонічна обробка; у мініатюрах Н. Нижанківського відбувається переінтонування українського фольклору; у п'єсах М. Скорика передається гуцульський колорит. У творах згаданих митців відбувається відображення національної ментальності на різних рівнях: первинно-синкретичному, конкретно-мовному та узагальнено-концептуальному (класифікація В. Драганчук)<sup>1</sup>.

При різних способах фольклорного опрацювання у творах фортепіанного педагогічного доробку згаданих композиторів, у самому ставленні митців до фольклорної спадщини спостерігається велика повага, надзвичайна творча відповідальність і прагнення до їх найкращого професійного творчого опрацювання. З цього питання варто згадати висловлювання самого Мирослава Скорика: «...тут є один беззаперечний закон – до якого б способу опрацювання фольклору не вдався композитор, в авторському використанні не тільки народнопісенних цитат, але й жанрів, ладотональних засад, тембральних, виконавських ефектів, які походять з фольклорних джерел, найважливіше – не втратити почуття міри і такту, не піддатись спокусі поверхового етнографізму...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В. Драганчук. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці [Текст] / Вікторія Драганчук // Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка : музикознавчі студії : збірник статей / ред.-упоряд. В. Камінський; редкол. : І. Пилатюк (голова) та ін. – Львів, 2008. – Вип. 18. – С. 15.

<sup>2</sup> Л. Кияновська. Мирослав Скорик: людина і митець [Текст] : монографія / Любов Кияновська ; [ред. В. Сивохи́п]. – Львів : Вид-во журналу «І», 2008. – С. 69-70. – (Бібліотека журналу «І»).

Головним принципом, який як в історичній перспективі, так і в сьогоденні забезпечує ефективність початкового музично-естетичного виховання, слушно вважається свідомий критичний відбір музичного матеріалу, що складатиме перші естетичні враження юних музикантів. На цьому наголошував, зокрема, Станіслав Людкевич у доповіді на Першому українському педагогічному конгресі у 1935 р.: «З організацією нашого музичного виховання ми повинні спішитися, бо кожне опізнення цієї праці робить її труднішою і складнішою. ...на наше молоде, вразливе на музику покоління діють безупинно всякі чужі музичні впливи, при сучасній культурній кризі не всі корисні» [8, с. 298]. Створюючи п'єси на основі первинних фольклорних жанрів (пісня, марш, танець) або використовуючи їхні інтонації, українські композитори постійно шукають нові виразові засоби, запозичують кращі світові стильові та виконавські досягнення, збагачують тематику і музичну мову своїх творів, що робить більш значимою їхню пізнавальну і виховну цінність. Яскраво виразна образність цих п'єс сприяє пробудженню фантазії дітей, розвитку їхньої творчої думки. Зображення знайомих дітям явищ та предметів у межах їх слухових уявлень, як і загальна емоційна наповненість музики, допомагають сприйняттю юними виконавцями образного змісту п'єс, що значно полегшує процес професійного навчання.

Важливою спільною рисою, яка характеризує естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика, є національна музична мова їх творів. Продовжуючи естетичні принципи виховання на основі народного мистецтва, закладені М. Лисенком у перших в світі дитячих операх «Коза-Дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна», В. Барвінський, Н. Нижанківський та М. Скорик створили музику для дітей, спираючись на український фольклор, поєднуючи національні особливості музичної мови (у В. Барвінського – використання фольклорних першоджерел як основи для створення дитячих п'єс, у Н. Нижанківського та М. Скорика – опора на ладовий устрій, інтонаційно-ритмічні звороти, танцювальні ритми, українські народні пісні і танці) із композиційними здобутками західноєвропейського класицизму (Н. Нижанківський), романтизму (В. Барвінський, Н. Нижанківський) та модерних напрямів початку ХХ ст, зокрема імпресіонізму (В. Барвінський), джазової стилістики (М. Скорик).

Фортепіанні педагогічні зошити В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика від часу створення витримали декілька перевидань (Таблиця 1). Частина фортепіанних творів для дітей цих митців ще з часу першого видання збірок стала невід'ємною складовою українського фортепіанного педагогічного репертуару (особливо твори М. Скорика). Все більшої популярності за останнє двадцятиріччя отримує доробок В. Барвінського та Н. Нижанківського.

Творча діяльність В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика відіграє велику роль у розвитку національної фортепіанної музики для дітей. Кожний з цих митців мав вагомий вплив на творчість багатьох композиторів України (напрямо М. Скорика продовжено у творчості Г. Саська та ін.) та української діаспори (напрямо В. Барвінського став визначальним для творчості більшості митців українського зарубіжжя), завдяки чому відбувається подальший розвиток цього жанру впродовж другої половини ХХ сторіччя і до сьогодення та окреслюються пріоритетні напрями подальшого розвитку цього жанру на сучасному етапі, що забезпечуватиме національну спрямованість музичної освіти в Україні та національні риси жанру української фортепіанної музики для дітей у світовому мистецтві.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Колядки і щедрівки на фортеп'яні з підложеним текстом / Василь Барвінський. – Львів : Видання Музичного Товариства ім. М. Лисенка, 1935. – 24 с.
2. Барвінський В. Коментований список творів (Замітки композитора) / Василь Барвінський // В. Барвінський. З музично-письменницької спадщини : дослідження, публіцистика, листи / [упоряд. В. Грабовський]. – Дрогобич : Коло, 2004. – 256 с.
3. Булка Ю. Нестор Нижанківський: життя і творчість / Юрій Булка. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1997. – 60 с.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття: навч. посіб. / Любов Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.

5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: монографія / Любов Кияновська ; [ред. В. Сивохіп]. – Львів : Вид-во журналу «Ї», 2008. – 592 с.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 340 с.
7. Кияновська Любов: «Барвінський був справжнім українським аристократом» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://vgolos.com.ua/kultura/music/297.html#.UVVCN8RGdCM.facebook>
8. Людкевич С. Організація музичного виховання / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. / НАУ, Ін-т Українознавства ім. І. Крип'якевича ; [упорядкув., ред., перекл., вст. ст., прим., бібліогр. З. Штундер]. – Львів : Вид-во М. Коць. – 2000. – Т. 2. – 816 с.
9. Мирослав Скорик. Фортепіанна музика у виконанні Романа Репки = Myroslav Skoryk. Piano music, performed by Roman Repka [CD] – Interval, 2003. Код 503448 [Електронні ресурси]. – Режим доступу : <http://music.i.ua/user/1849879/38402/> <http://umka.com/ukr/catalogue/piano/the-melody-piano-music.html>
10. Нижанківський Н. Фортепіанні твори для молоді / Нестор Нижанківський / [упор. О. Смоляк, Л. Корній]. – Тернопіль : Лілея, 1996. – 28 с.
11. Нижанківський Н. Фортепіанні твори для молоді / Нестор Нижанківський. – Львів : СУПром, [1935]. – 8 с.
12. Скорик М. Твори для фортепіано : навч.-метод. посіб. / Мирослав Скорик ; [ред.-упор. О. Рапіта; відповід. за випуск В. Сивохіп]. – Львів : Сполом, 2008. – 220 с.
13. Союз українських професійних музик у Львові : матеріали і документи / [ред.-упоряд. В. Сивохіп, Р. Стельмащук]. – Львів : Сполом; Вид-во М. П. Коць, 1997. – 145 с.
14. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів. – 3-тє вид., стереотип. – Київ : Знання, 2006. – 341 с.

**Таблиця 1.**

Фортепіанні педагогічні збірки В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика: хронологія видання (окремим зошитом, а також у складі збірок перевидань авторських творів для фортепіано)

Назва збірки	Перше видання	Перевидання
<b>В. Барвінський</b>		
«Шість мініатюр на українські народні теми»	Wien, Universal Edition, 1925	Київ, Державне видавництво України, 1930 Київ, Мистецтво, 1988 Тернопіль, Лілея, 1998
«Українські народні пісні для фортепіано»	New York, Ukrainian Music Edition, 1929	Тернопіль, Астон, 2000
«Колядки і щедрівки»	Львів, Видання Музичного Товариства ім. М. Лисенка, 1935	Тернопіль, Збруч, 1997
«Наше сонечко грає на фортепіані»	Львів, СУПром, 1935	Київ, Мистецтво, 1941 Київ, Советский композитор, 1961 Тернопіль, Лілея, 1996
<b>Н. Нижанківський</b>		
«Фортепіанні твори для молоді»	Львів, СУПром, 1935	New York, Ukrainian Music Institute of America, 1984 Київ, Музична Україна, 1989 Тернопіль, Лілея, 1996
<b>М. Скорик</b>		
«З дитячого альбому»	Київ, Музична Україна, 1970	Львів, Сполом, 2008

УДК 784.071.4 (477.83)

Г. Р. ШВИДКІВ

**ЗНАЧЕННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ТА МОРАЛЬНО-ЕТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ  
ПРОФЕСОРА ВАЛЕРІЯ ВИСОЦЬКОГО ДЛЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ  
ЛЬВІВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ**

*У статті досліджено основні педагогічні та морально-етичні принципи Валерія Висоцького та розглянуто їх вплив на розвиток львівської вокальної школи. Охарактеризовано напрями діяльності школи Валерія Висоцького в умовах галицької культури XIX–XX ст.*

**Ключові слова:** галицька вокальна культура, львівська вокальна школа, педагогічні та морально-етичні принципи Валерія Висоцького.

Г. Р. ШВИДКІВ

**ЗНАЧЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ И МОРАЛЬНО-ЭТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ  
ПРОФЕССОРА ВАЛЕРИЯ ВЫСОЦКОГО ДЛЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ  
ЛЬВОВСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

*В статье исследованы основные педагогические и морально-этические принципы Валерия Высоцкого, а также рассматривается их влияние на развитие львовской вокальной школы. Охарактеризованы направления деятельности школы Валерия Высоцкого в условиях галицкой культуры XIX–XX вв.*

**Ключевые слова:** галицкая вокальная культура, львовская вокальная школа, педагогические и морально-этические принципы Валерия Высоцкого.

H. R. SHVYDKIV

**THE NUANING OF PEDAGOGICAL AND MORAL-ETHIC PRINCIPLES OF  
PROFESSOR VALERII VYSOTSKYI FOR DEVELOPMENT OF MODERN  
LVIV VOCAL SCHOOL**

*The article defines the main pedagogical, moral and ethic principles of Valerii Vysotskyi and their influence on the development of Lviv vocal school. Directions activity school of Valery Vysotskiy are characterized in the conditions of the Galichina culture of XIX–XX century*

**Key words:** vocal culture of Halychina, the Lviv vocal school, pedagogical moral and ethic principles of Valerii Vysotskyi.

У становленні львівської вокальної школи (витоки якої сягають кінця XVIII ст.) важливу роль відіграли такі чинники: вплив італійської, німецької та російської вокальних систем на основі здобутків класичної та романтичної доби, орієнтація на кращі зразки західноєвропейської культури та відчуття «коріння» у первинному національному середовищі.

Вагому роль у започаткуванні і створенні львівської вокальної школи відіграв професор консерваторії Галицького музичного товариства Валерій Висоцький (1835–1907), який не полишав своєї праці до кінця життя [5; 6].

У дослідженні педагогічних та морально-етичних принципів професора В. Висоцького та їх впливу на розвиток львівської вокальної школи автор опирається на історичні, мистецтвознавчі та педагогічні праці українських науковців В. Антонюк [1], Б. Гнида [3], М. Жишкович [4], Б. Кіндратюка [5], Н. Кобрин [6; 7], а також польських, російських учених Л. Мазепи [11; 12], Ю. Райсс [13], А. Солярської-Захути [14], Д. Аспелунда [2] та ін.

Мета дослідження – аналіз педагогічних та морально-етичних принципів фундатора львівської вокальної школи Валерія Висоцького та їх впливу на становлення та розвиток галицького вокального мистецтва.

Праця Валерія Висоцького – відомого оперного співака (бас-кантанта), який у той час оселився у Львові, почалась у консерваторії Галицького музичного товариства у 1873 (1875?) році. Спершу він працював у приватній школі. Незабаром відкрив власну школу співу і після того, як вона набула популярності, був запрошений на посаду професора консерваторії Галицького музичного товариства, в якій працював до кінця свого життя (1907 р.), не полишаючи і приватної практики [12, с. 157].

Поняття «вокальна школа», «школа співу» часто розглядається не лише в широкому розумінні (як, наприклад «італійська школа співу»), а й у більш вузькому значенні. Це поєднує три моменти:

- 1) школа як одна із спеціальностей навчального закладу;
- 2) школа як метод конкретного педагога, тобто сукупність практичних прийомів, які базуються на певних педагогічних принципах;
- 3) школа як досконале володіння технологією звукоутворення та голосоведення, усіма прийомами вокальної техніки, тобто вокально-технічна майстерність. На таке трактування поняття натрапляємо в працях з вокального мистецтва. Д. Аспелунд дає таке визначення цього поняття: «Вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [2, с. 12]. На думку вокального педагога Б. Гнидя, «українська вокальна школа, поєднуючи в собі бельканто італійської, декламаційність французької, співочу речитативність російської – зігріта теплом, задушевністю і красою української мови, другої в світі в плані вокальності, після італійської» [3, с. 3].

Вокальна школа Валерія Висоцького спочатку була скерована на розвиток чоловічих голосів. Жіночі голоси у цей час виховувала Анна Вигживальська, що була акторкою Львівського театру. Згодом професор Висоцький почав працювати з різними типами голосів.

Те, що В. Висоцький понад тридцять років займався педагогічною практикою, і те, що зумів виховати таку велику кількість учнів, свідчить насамперед про великий досвід роботи, неабиякий педагогічний хист й авторитет професора, його непересічні морально-етичні якості. Польська дослідниця театру А. Солярська-Захута, зокрема, писала: «У кінці XIX століття в консерваторії Галицького музичного товариства існувала прекрасна школа співу під керівництвом Валерія Висоцького. Завдяки перейняттю від італійського співака Ламперті методу, що полягав у тренуванні емісії голосу, досконалому фразуванню й виразній дикції, учні Висоцького здобували тріумфи на оперних сценах світу» [14, с. 115].

В. Висоцький виховав плеяду українських та польських співаків, серед яких – О. Мишуга, С. Крушельницька, Я. Королевич-Вайдова, М. Вітошинський, М. Менцинський, М. Левицький, І. Богусс-Геллерова, М. Гембажевська-Завойська, Є. Гушалевиц, Г. Горський, А. Дідур, Ч. Заремба, Й. Манн, А. Збіржховська, З. Моссоци, Г. Збоїнська-Рушковська, А. Оконський, Ф. Лопатинська, В. Петровичева, Є. Штрассерн, М. Мокшицька, І. Сологуб-Бокконі та багато ін.

Завдяки спогадам деяких його учнів маємо змогу дізнатися, про педагогічні та морально-етичні засади школи Валерія Висоцького. Видатний український співак Олександр Мишуга так захоплено згадував про свого першого вчителя: «...професор Висоцький умів відразу пізнати мою вразливу натуру, відкрив мені таємниці краси співу, і я увесь – душею і тілом – віддався йому під опіку і слухав його науки, його порад та вказівок артистичних і переживав у тих студіях розкіш невисказану» [8, с. 76]. Відома польська співачка Яніна Королевич-Вайдова, одна з улюблених учениць професора, писала у «Спогадах»: «Свої величезні педагогічні здібності він віддав для тяжкої праці, в яку був закоханий і постійно вишукував особливо обдаровану молодь, яку вчив безкоштовно. Успіхи, які випадали на долю його учнів, були єдиною його насолодою, якої йому цілком було досить» [10, с. 8]. Вищенаведені висловлювання дають змогу створити образ людини інтелігентної, чуйної, доброзичливої, тонкого психолога і талановитого педагога, яким був Валерій Висоцький. За час роботи в консерваторії Галицького музичного

товариства В. Висоцький виробив свою власну методу, основи якої, як вже зазначалось, «здобув у відомій італійській школі Ламперті, яка полягала у правильній емісії голосу, красивій музичній фразі та виразній дикції, що є найістотнішим елементом мистецтва співу». Відомий теоретик, історик музики та музичний критик першої половини ХХ століття професор Ягеллонського університету Юзеф Райсс так описував суть викладацького методу Валерія Висоцького: «... полягав він перш за все у виразній і зразковій вимові, або дикції, а глибина та емісія голосу опирались на майстерно застосоване дихання. Голос належало ставити чисто, без так званого «під'їждження», а також слід було утримувати наповнений тон у невимовній чистоті на одній лінії. З красивого і шляхетного звука слова необхідно ввійти у звук співу. Обидва звуки зустрічаються на спільному місці, у так званій масці. То були засади у навчанні Валерія Висоцького» [13, с. 44–45].

Професор Висоцький, наскільки відомо, не залишив після себе теоретичних праць, у яких міг би ретельно подати свої практичні прийоми викладання. Проте він є автором так званих «Десяти заповідей для молодого співака», які були опубліковані у «Wiadomosciach artystycznych» (nr 13 i 14) 20-го липня 1900 року (їх подає Л. Мазепа у праці «Adam Didur we Lwowie. Polskie Stowarzyszenie Pedagogów śpiewu») [11].

Це досить стислі вимоги, своєрідні правила життя та діяльності співака, в яких автор у загальних рисах сформулював основні свої педагогічні та морально-етичні принципи. Цими принципами керувався у своїй навчально-виховній роботі і прагнув донести їх суть до своїх вихованців. Сьогодні вони звучать надзвичайно актуально і залишаються вірними орієнтирами, на які опирається сучасна львівська вокальна школа.

«Десять заповідей для молодого співака»

1. Не вір іншим богам, як тільки в те, що: хто вміє дихати і має виразну вимову, той вміє співати.

2. Не закликай до цієї правди надаремно доти, доки її ґрунтовно не дослідити і докладно не зрозумієш.

3. Пам'ятай, що відпочинок часом більше сил дає співакові, ніж надто форсована праця.

4. Поважай староіталійську школу співу, тому що лише вона може продовжити здоров'я твого голосу.

5. Не навантажуй себе виконанням творів, які перевершують твої сили і можливості.

6. Не заходь туди, де природа твого голосу відмовляє тобі у входженні, тобто нехай голос басовий не співає баритонових творів, баритон нехай не шукає тенорових ефектів, ліричний тенор нехай не зриває голосу на героїчних партіях, а мецо-сопрано нехай не силкується стати драматичним сопрано; словом, не гвалтуй власної природи, не заходь до чужого господарства, а тримайся того типу голосу, яким тебе обдарувала природа – і уникнеш сумних розчарувань.

7. Вчися на добрих взірцях, але остерегайся копіювання, бо краще посередній оригінал, але власний, ніж найспритніша імітація; шукай нових помислів у собі сам, а різноманітних змін, ефектних додатків і тому подібних співацьких фокусів у інших не кради!

8. Не критикуй інших, але заглянь в самого себе і намагайся позбутися власних вад.

9. Не будь заздрисним до успіхів інших і не бажай більшої слави для себе за ту, на яку заслуговуєш.

10. Не жадай реклами, ні протекцій приятелів з галереї, ні невдалих потайних нашіптувань порадишників, ні жодного їхнього блага!

Стислий виклад «Заповідей...» дає можливість скласти певну уяву про основні морально-етичні та педагогічні принципи, яких професор Висоцький дотримувався у своїй викладацькій діяльності. Слід зауважити, що «Заповіді...», які були написані понад сто років тому, і сьогодні, як видається, не втратили ні свого виховного значення, ні загалом своєї актуальності. Стосовно внеску В. Висоцького у вокальну систему львівської школи М. Жишкович зазначає: «Характеристику принципів його діяльності вважаємо відправним пунктом розвідки особистісних внесків в історію львівської вокальної школи, розвідки, що дозволяє переконатись у провідній ролі і базовому значенні особистісних властивостей, у тому числі моральних установок творчої індивідуальності Митця-Учителя у долі виконавської школи» [4, с. 7].

Педагогічні та морально-етичні засади професора В. Висоцького стали благодатним ґрунтом для подальшого розвитку львівської вокальної школи, її «відправною точкою». Сьогодні основні традиції, закладені професором Висоцьким, існують у практиці львівської вокальної школи майже незмінно. У класах сольний спів (як і за часів Висоцького) зазвичай складається з двох частин. Перша, технічна частина уроку традиційно присвячена роботі над «розігріванням» та «шліфуванням» голосу за допомогою різноманітних вокально-технічних вправ. Які саме вправи для голосу пропонував професор Висоцький – невідомо. Найвірогідніше, це могли бути вже розроблені вправи італійських майстрів (варто згадати хоча би вправи Ф. Ламперті «Початкові заняття для голосу», «Вправи для розвитку трелі», «Віртуозні вправи для сопрано» тощо). Очевидно, на основі такого чи подібного матеріалу можна було створювати власні варіанти вправ. Сьогодні використовується аналогічний підбір вокально-технічних засобів розвитку голосу [9, с. 54].

Друга частина уроку призначена для роботи над вокальними творами. Завдяки опублікованим у річних звітах Виділу Галицького музичного товариства програмам академ-концертів та концертів маємо можливість дізнатись про зміст і характер виконуваних у класі професора Висоцького творів. Це був різноплановий та різнохарактерний репертуар, що складався з кращих зразків оперного і камерного вокального жанрів. До репертуару входили твори старих італійських майстрів та представників епохи класичного *bel canto*, віденських класиків, польських, німецьких, французьких композиторів епохи романтизму тощо.

Особливо «лежало серце» Висоцького до вокальних ансамблів. Це дуети, терцети, квартети, квінтети, секстети, які приносили багато користі учням, а також дуже гарно сприймалися слухачами. Валерій Висоцький розумів, що вокаліст у процесі засвоєння ансамблевого репертуару матиме змогу усвідомити такі поняття, як ансамблевий слух і ритм, ансамблеве інтонування та вокалізація, ансамблева динаміка, ансамблева інтерпретація і, засвоюючи їх практично, матиме можливість набути комплекс специфічних навичок оперного та концертно-камерного ансамблевого виконавства.

Отже, у своїх основних тенденціях та розвитку сучасна львівська вокальна школа опирається на морально-етичні та педагогічні принципи, закладені в діяльності її фундатора Валерія Висоцького. У вокальній школі Валерія Висоцького природно співіснували дві різноспрямовані тенденції художнього розвитку, які були спрямовані на ствердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві, мали важливе громадсько-патріотичне значення, а також природно об'єднували і розмаїті впливи сусідніх культур.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект / В. Г. Антонюк. – К. : Українська ідея, 1999. – 24 с.
2. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса / Д. Л. Аспелунд ; [ред. М. Львов]. – М.–Л. : Музгиз, 1952. – 200 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнидь. – Київ : НМАУ, 1997. – 320 с.
4. Жишкович М. Фундатор львівської вокальної школи / М. Жишкович // Солоспів. – №3, травень–червень. – 2011. – С. 7.
5. Кіндратюк Б. Музичне мистецтво Галицько-Волинської держави в системі сучасних виховних вартостей / Б. Кіндратюк // Обрії. – 2000. – № 1. – С. 16–19.
6. Кобрин Н. Музика в системі національного виховання молоді в Галичині (кінець XIX – 20–30-ті рр. XX ст.) / Н. Кобрин // Вісник Львівського університету. Серія педагогічна. – Львів : Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2004. – Вип. 18. – С. 224–231.
7. Кобрин Н. З історії музичних товариств Галичини / Н. Кобрин // Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції викладачів середніх спеціальних музичних закладів. – Харків, 2007. – С. 20–26.
8. Олександр Мишуга – король тенорів / [авт. упоряд. М. Головащенко]. – К. : Муз. Україна, 2004. – 610 с.
9. Чайка В. Мистецтво творити голосом. Роль психофізичного стану студента у розвитку його вокальної майстерності: Поради педагога / В. Чайка. – Львів : Місіонер, 2008. – 104 с.

10. Korolewicz-Waydowa J. Sztuka i życie: Mój pamiętnik / J. Korolewicz-Waydowa / [tekst oprac., przedm. i koment. opatrzył A. Gozdawa-Reutt]. – Wrocław : Ossolineum, 1958. – 421 s.
11. Mazepa L. Adam Didur we Lwowie. Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu / L. Mazepa. – Wrocław, 2002. – 140 s.
12. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne we Lwowie (XV–XX w.) / L. Mazepa // Lwow – miasto, społeczeństwo, kultura. – Krakow, 1996. – T. 2. – 280 s.
13. Reiss J. Polscy śpiewacy i polskie p śpiewaczki / J. Reiss. – Warszawa, 1948. – 110 s.
14. Solarska-Zachuta A. Teatr Lwowski w latach 1890–1918. Wprowadzenie / A. Solarska-Zachuta // Teatr Lwowski w latach 1890–1918: Zabor austriacki i pruski. – Warszawa : PWN, 1987. – 516 s.

УДК 78.461

I. Я. ЗІНКІВ

**БАНДУРИ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМЕНКА:  
ВІД «ЛЬВІВ'ЯНКИ» ДО ХАРКІВСЬКОЇ БАНДУРИ**

*У статті розглянуто еволюцію поглядів видатного бандурного майстра сучасності Василя Явтуховича Герасименка на розвиток різних типів академічної бандури – київського та харківського. Показано зв'язок ранніх інструментів майстра з діатонічними львівськими бандурами 1920-х–1940-х років (К. Місевич та ін.). Досліджено становлення «Львів'янок» від інструментів з довбаним корпусом і діатонічним звукорядом – до інструментів з клепоковою (сегментною) основою спідняка з напів-, суцільно- та подвійнодіатонічним строем. Охарактеризовано пошуки майстра у сфері конструювання харківської бандури.*

**Ключові слова:** бандура, В. Герасименко, «Львів'янка», бандури харківського типу.

И. Я. ЗИНКИВ

**БАНДУРЫ ВАСИЛИЯ ГЕРАСИМЕНКО:  
ОТ «ЛЬВОВЯНКИ» К ХАРЬКОВСКОЙ БАНДУРЕ**

*В статье рассмотрена эволюция взглядов выдающегося бандурного мастера современности Василия Явтуховича Герасименко на развитие различных типов академической бандуры – киевского и харьковского. Показана связь ранних инструментов мастера с диатоническими львовскими бандурами 1920-х–1940-х годов (К. Мисевич и др.). Исследовано становление «Львовьянок» от инструментов с долбленным корпусом и диатоническим звукорядом – к инструментам на сегментной основе нижней части резонаторного корпуса с полу-, сплошным и дваждыдиатоническим строем. Охарактеризованы поиски мастера в области конструирования харьковской бандуры.*

**Ключевые слова:** бандура, В. Герасименко, «Львовьянка», бандуры харьковского типа.

I. YA. ZINKIV

**VASYL HERASYMENKO' BANDURA :  
FROM «LVIVYANKA» TO KHARKIV STYLE BANDURA**

*The article is dedicated to the famous bandura craftsman's of today Vasyl' Herasymenko's regards evolution on development of the two different types of academic Bandura – Kyiv type and Kharkiv type. A link is shown between the craftsman's early instruments and the diatonic Lviv*



*Banduras of 1920–1930 s. (K. Misevytch and others). This article reviews the incipience of Lviv Banduras from the dug-out resonator box and diatonic scale instruments up to instruments having a segmented resonator box with semi-, integrally-, and double diatonic tuning. The craftsman's research in the area of the Kharkiv Bandura designing is characterized.*

**Key words:** bandura, V. Herasymenko, Lviv bandura, Kharkiv bandura.

Еволюція конструкції бандур видатного майстра В. Герасименка ще не ставала предметом окремого дослідження. Новизна розвідки полягає не лише у показі еволюції конструкторської діяльності майстра, висвітленні її зв'язків з довоєнними традиціями західноукраїнських бандурних майстрів, але й у висвітленні еволюції його поглядів на бандурне мистецтво сучасності.

Вивчення конструкторської діяльності видатного майстра сучасності В. Герасименка порушувалось в окремих статтях, зокрема О. Герасименко [1], Т. Лазуркевича [3]. Однак сьогодні залишається не дослідженим ранній період конструкторської діяльності, а також еволюція поглядів Майстра на розвиток сучасної академічної бандури київського та харківського типів, обидва з яких залишаються незавершеними проектами.

Мета статті – вивчення конструктивних напрацювань майстра упродовж 60-річного періоду його творчих пошуків.

У довоєнний період (1920–1940-і роки) на західноукраїнських теренах зазнали поширення бандури київського та харківського типів. Перші бандури з'явилися під безпосереднім впливом науково-творчої діяльності Гната Хоткевича. У Галичині, яка в міжвоєнне двадцятиліття перебувала у складі Польщі, справу Хоткевича продовжили бандуристи з Харківщини та Київщини (В. Ємець, М. Теліга, Д. Гонта), а також відомі бандуристи-віртуози Галичини, які очолили просвітницький рух та забезпечили бандурі важливе місце в музичному житті західноукраїнських земель між двома світовими війнами та в перші повоєнні роки.

Під час вимушеної еміграції в Галичину (1906–1912) Хоткевич не мав учнів, однак виданий ним у Львові «Підручник гри на бандурі» (1909) невдовзі зробив вирішальний вплив на появу в 1920-х–1930-х роках плеяди галицьких бандуристів – Ю. Сінгалевича, К. Місевича та З. Штокалка (учня Хоткевича), які самотужки сконструювали інструменти та самостійно опанували гру на них за вказівками, наведеними в підручнику.

Ще в 1920-х–1930-х роках у Львові існувала кустарна майстерня, яка виготовляла переважно гітари та мандоліни. З приходом радянської влади було засновано музичну фабрику з виготовлення музичних інструментів. У повоєнний час (з 1949 року) Львівська фабрика музичних інструментів поновила свою роботу, розпочавши випуск дев'яти експериментальних діатонічних бандур за кресленнями бандуриста Олега Гасюка, конструкція яких була орієнтована на зразок торбаноподібної бандури київського майстра А. Паплинського, яку в Галичині культивував К. Місевич<sup>1</sup>. Інструменти А. Паплинського послужили взірцями для бандур К. Місевича<sup>2</sup>, який ще в довоєнні роки виготовляв власні бандури і мав чимало учнів у Львові, серед яких були О. Гасюк та В. Дичак (збереглася світлина капели бандуристів клубу промкооперації м. Львова за 1953 рік, на якій серед її учасників поруч з В. Герасименком присутні О. Гасюк та В. Дичак з бандурами цього типу). Власне з орієнтування на взірці львівських діатонічних бандур розпочалися творчі пошуки молодого В. Герасименка (нар. 1927).

На початку 1950-х років майстер розпочав виготовляти власні бандури за зразками вже існуючих у Львові бандур, а також за взірцем хроматичної бандури В. Тузиченка, експериментуючи над покращенням її акустично-тембрових якостей. Одна з його перших бандур (1958) має хвилеподібну («тузиченківську») форму головки, конструкція якої була зручною для розташування більшої кількості басових струн у зв'язку з їх хроматизацією. Приструнки також були суцільно хроматизованими, на верхньому шемстку розташовано ряд отворів, в які пронизано струни; кілки накриваються дерев'яною планкою. Резонаторний отвір виконано у формі ліри.

Перші інструменти роботи В. Герасименка, створені у 1950–1957 роках, мали довбаний корпус, виготовлений з явора або верби. На бандурі 1952 року (з хроматично налаштованими

<sup>1</sup> Інструмент О. Гасюка зберігається у Музеї кобзарства Криму і Кубані (інв. № 152).

<sup>2</sup> А також Ю. Сінгалевича

приструнками) для покращення акустичних показників майстер провів експерименти з шаруватістю деревини верхньої деки, розташованої перпендикулярно до шаруватості деревини спідняка (як на деяких бандурах Тузиченка). Кілково коробку приструнків (з довгих і коротких кілків) було втоплено у вільбербанку.

Ранні бандури Герасименка не є цілком оригінальними за конструкцією, позаяк майстер створював їх на основі використання технологій і конструктивних особливостей київських бандур В. Тузиченка, а також бандур західноукраїнських майстрів Галичини й Волині (К. Місевича, Ю. Сінгалевича, О. Гасюка)<sup>1</sup>. Вони вирізняються старанністю опрацювання, гарним і приємним звуком. У 1955 році В. Герасименко зацікавився київсько-чернігівською бандурою І. Скляра, щойно запущеною в масове виробництво, і почав працювати над змінами розрахунків у будові власних інструментів, покращенням їх темброво-акустичних властивостей, збільшенням сили звучання та пошуками більш досконалого механізму перемикування тональностей.

У 1958 р. майстер створює свій перший інструмент, спідняк якого було виготовлено з клепок (сегментів). Цей спосіб виготовлення спідняка з метою зменшення маси корпусу не був новим: перші зразки таких спідняків існували вже на діатонічних бандурах початку ХХ ст., виготовлених Одеською майстернею музичних інструментів. У 1929 році цей спосіб виготовлення корпусу застосовував майстер Г. Горгуль на діатонічних бандурах харківського типу. Сегменти спідняка на бандурах Герасименка виготовлені з явора (товщина 3–3,5 мм). З внутрішньої сторони корпусу вони скріплені вставленими шарами тонкими пластинами, наклеєними впоперек. Дека (з ялини) з'єднується зі спідняком за допомогою бочка у вигляді тонкої яворової смужки (шириною в 250 мм і довжиною приблизно 1000 мм), приклеєної по овалу корпусу та укріпленої в нижньому торці двома накладками. Гриф виконано з суцільного шмату дерева. Розташування резонаторних отворів (16) під нижнім шемстком викликано загальною конструкцією інструментів.

У 1956 році майстер вперше впровадив механізм перемикування тональностей власної конструкції, який був більш компактним і легшим, ніж на бандурі І. Скляра. Спочатку його було застосовано на інструменті з довганим корпусом, у 1958 році – на бандурі з клепковою конструкцією спідняка<sup>2</sup>. Розташування механізму перемикування тональностей зазнавало постійних змін. Експериментуючи з довжиною важелів механізму, вміщених у вільбербанку, його ретяжки спочатку було виведено з тильної сторони корпусу (за типом київської бандури Скляра), згодом – посередині верхнього шемстка (як на бандурі Ольги Герасименко) і, насамкінець, у нижній його торець. Удосконалюючи механізм Скляра, Герасименко зробив його компактным, зручно регульованим, що забезпечує високу чистоту звучання струн. Механізм Скляра майстер удосконалив, регулюючи довжину кожного з семи його важелів, розташованих в одній площині (у вільбербанку), сконцентрувавши ретяжки-перемикачі механізму пучком-віялом на одній осі. Це забезпечило легке його перемикування (одним рухом) і скоротило час перестроювання звукоряду в потрібну тональність. Як і на київській бандурі Скляра, механізм не торкається резонаторного корпусу і не впливає на його резонування.

У 1960 році Львівська фабрика музичних інструментів «Трембіта» розпочала серійне виробництво дитячих (підліткових) бандур київського типу при відповідному зменшенні розмірів корпусу і кількості струн (56: 15 басових і 41 приструнок). На їхній основі в 1965 році Герасименко сконструював власну підліткову бандуру з механізмом перемикування тональностей (призначену для учнів ДМШ м. Львова), які мали 66 струн – 15 басів і 51 приструнок. Корпуси цих бандур майстер виготовляв з клена або явора, деки – з ялини, овал деки був оздоблений інкрустацією – орнаментом із тонованого дерева. Інструменти були вкриті прозорим лаком. Через рік вперше було «запущено» у виробництво дитячі бандури з суцільно хроматизованим звукорядом.

<sup>1</sup> Свої перші бандури Герасименко створив у майстерні М. Гнатівського, майстра з ремонту бандур, який у перші повоєнні роки допомагав Ю. Сінгалевичу виготовляти бандури для Львівської капели бандуристів.

<sup>2</sup> Клепкову конструкцію корпусу застосовував також О. Корнієвський (В рокотанні-риданні бандур).

У 1964 році В. Герасименко сконструював декілька «хроматичних» бандур з механізмом перемикання тональностей, які назвали «Львів'янками». Як і в попередніх інструментах, корпус мав клепокву конструкцію. Перші «Львів'янки» мали 64 струни (16 басів і 48 приструнків). Їх розміри – 1000 / 500 / 150 мм, стрій – G dur (як на київсько-чернігівських бандурах). У 1970 році майстер конструює іншу модель «Львів'янок» – бандуру-приму, яка мала 65 струн (17 басів і 48 приструнків), її діапазон сягав 4.75 октав (розміри – 1002 / 520 / 150 мм, стрій – G dur). З 1979 року на таких самих інструментах концертного типу майстер уміщав 15 басів, з 1980 року – 16. Ця модель «Львів'янки», виготовлена з рідкісного різновиду текстури явора («пташине око»), у 1978 році експонувалася на ВДНГ в Москві і здобула нагороду в номінації «Культура і мистецтво».

Концертні «Львів'янки» є легкими й зручними, мають приємне темброве забарвлення: вони вирізняються повним звучанням та яскравим і водночас м'яким тембром. На противагу масивним, з довбаним корпусом, бандурам І. Скляра клепані корпуси значно полегшили загальну масу інструмента (до 4, 5 кг). Звук на них став більш прозорим, делікатнішим, хоча дещо поступався насиченістю й силою звучання київським бандурам І. Скляра. З 1964 р. Львівська музична фабрика «Трембіта» серійно почала випускати «Львів'янки» з механізмом перемикання тональностей, на яких дотепер грають майже всі професійні бандуристи Західної України.

У 1990 році колишній студент Герасименка, сьогодні заслужений артист України бандурист Остап Стахів, повернувшись із гастрольного турне по країнах північноамериканського та європейського континентів, привіз своєму учителеві екземпляр харківської бандури, яка культивується у західній українській діаспорі. Це був діатонічний інструмент з однорядним механізмом майстра Василя Вецала (Канада), виготовлений у 1989 році на основі гончаренківської бандури [1, с. 73]. У 1989 році Герасименко отримав у подарунок аудіоальбом американського бандуриста З. Штокалка «О думи мої» із записами десяти оригінальних творів, у тому числі чотирьох авторських дум (Нью Йорк, 1970), виконання якого глибоко вразило майстра і переконало в необхідності розвивати в Україні харківський спосіб гри. У 1991 році Львів відвідав з гастролями відомий канадський бандурист і дослідник харківської бандури Віктор Мішалов, який, спілкуючись з професором, показав йому харківську хроматичну бандуру роботи В. Гляда (Англія) та познайомив з композиціями Г. Хоткевича у власному виконанні. В. Герасименко неабияк зацікавився репертуаром та конструкцією харківської бандури, яка розвивалася з 1940-х років переважно в західній українській діаспорі. З 1991 року майстер почав розробляти свою першу модель харківської бандури, поклавши в основу бандуру В. Вецала (виготовлену за зразком «Полтавок» братів Гончаренків) [4, с. 260]. У 1992 році він створив першу діатонічну харківську бандуру з однорядним механізмом і овальним шемстком (розміри 800 / 450 / 120 мм)<sup>1</sup>. Розташований на двох підструнниках (для басових струн і приструнків), він складався з індивідуальних перемикачів на кожній струні зосібна, які підвищували звучання на півтона. Через рік з'явилась діатонічна бандура без механізму. У 1994 році Герасименко створив першу хроматичну модель харківської бандури з прямим шемстком та перемикачами на кожній парі струн, із застосуванням деяких напрацювань, попередньо здійснених на «Львів'янках» (розміри 1000 / 500 / 150 мм, стрій – G dur). Невдовзі майстер виготовив ще два екземпляри харківських «хроматичних» бандур<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Зараз ця діатонічна бандура є власністю американського бандуриста Юліана Китастого (США), який часто концертує в Україні, виконуючи як традиційний репертуар, так і власні композиції імпровізаційного типу.

<sup>2</sup> О. Созанський так описує сучасний стан харківських бандур роботи майстра: «перша ... була діатонічною з круглим шемстком та індивідуальними перемикачами. Друга діатонічна бандура була виготовлена з прямим шемстком, але без перемикачів. Зараз ця бандура ... не придатна для використання. Третя бандура була хроматичною – з круглим шемстком .... Четверта хроматична бандура з прямим шемстком ... перебуває в неробочому стані. Практично залишилося дві харківські бандури ... з індивідуальним механізмом перемикання: одна з них є власністю Ю. Китастого, друга – самого майстра. Серед моделей харківських бандур Герасименка є ще один інструмент – бандура з загальним механізмом на базі львівської бандури «Прима» з прямим шемстком, на якій існує можливість одночасного перемикання всіх струн, як на сучасній хроматичній бандурі» [2, с. 3].

При цьому було покращено акустичні властивості інструментів та модифіковано їхні механізми. На моделях 2000 (з 5-ма резонаторними отворами) і 2002 років об'єднано два її види – львівську (для приструнків) і харківську (для басів). Кожну групу струн, як і на попередніх моделях, було вміщено на окремому підструннику. Басові струни, як і мелодичні, було подвоєно і застосовано механізм для перестроювання кожної їх пари<sup>1</sup>. Зараз на «хроматичних» харківських бандурах грають колишні студенти професора, сьогодні – відомі концертуючі бандуристи Т. Лазуркевич, О. Созанський, Д. Губ'як. Загалом Герасименко сконструював п'ять моделей бандур харківського взірця<sup>2</sup>, кожна з яких є неповторною. Використовуючи свій досвід роботи з академічними київською та львівською бандурами, майстер прагнув створити такі інструменти, які б поєднували запроваджений ним на «Львів'янках» компактний механізм перемикання тональностей з індивідуальними перемикачами харківського типу для можливості виконання найширшого репертуару. Так харківська бандура, яка в Україні до 1990-х років використовувалась досить рідко у традиційному бандурництві, долучилася до академічної бандурної традиції.

Усі моделі харківських бандур майстер виготовив у своїй майстерні. Четверта модель (2000), відмінна від попередніх за зовнішнім декором, експонувалась у 2000 році в Торонто (Канада) під час Міжнародного фестивалю «Бандура-2000». Перші моделі бандур (1992, 1993)<sup>3</sup> створювались для студентів класу майстра, сьогодні – заслужених артистів України Т. Лазуркевича та О. Созанського. Якщо перша модель оснащена індивідуальним механізмом на кожній струні, то наступні мають інший тип механізму, кожен сегмент якого об'єднує струни парами. Моделі 2000-го і 2002-го років поєднують два типи механізмів – харківський на басових струнах та львівський на приструнках. На думку В. Мішалова, канадського бандуриста, що культивує виключно харківський спосіб гри<sup>4</sup>, успіхи майстра були неоднозначними. Незважаючи на прекрасні темброво-акустичні показники, на інструментах з двома типами перемикачів не надто зручно грати лівою рукою через присутність львівського механізму та кілків на верхньому шемстку: відстань від обечайки до поріжка й місце початку коливання струни є критичними для розвитку техніки гри лівої руки, зменшуючи її звуковидобувні можливості [4, с. 260]. На думку львівських бандуристів, що володіють харківським способом гри, найбільш вдалим моделі конструктора для розвитку техніки гри є бандури з овальним шемстком (без «львівської» механіки).

На протигагу київській бандурі, перехрещення струн на «хроматичних» харківських бандурах Герасименка зроблено навпаки – на підструннику допоміжний ряд струн розташовано зверху, а головний – знизу, що позначається на розвитку техніки гри лівої руки. На думку В. Мішалова, через високу постановку на струнах вона швидко втомлюється, що позначається на повноті звучання головного ряду струн [4, с. 259–260]. Студенти класу Герасименка, що володіють обома способами гри, не поділяють думки В. Мішалова [3, с. 107].

З 1993 по 2012 роки професор Герасименко викладав харківський спосіб гри у Львівській музичній академії. З 2011 року він впроваджений (як факультатив) у класі бандури Львівської спеціалізованої музичної школи ім. С. Крушельницької Т. Лазуркевичем та О. Созанським. З 2011 року харківського способу гри у ЛНМА навчає доцент Т. М. Лазуркевич. По суті, Львівська національна музична академія сьогодні – єдиний в Україні вищий навчальний заклад, де викладають харківський спосіб гри (на «хроматичних» інструментах).

<sup>1</sup> Кожен сегмент механізму харківського типу розташовано на двох різновисоких стовпчиках з нержавіючої сталі, між якими встановлено сталеву пружинку з чашоподібною втулкою (з дюралюмінію). Натискання на ретяжок, стискаючи пружинку, скорочує струни, викликаючи півтонове підвищення звучання. Ретяжки позначено кольоровою символікою (для зручного орієнтування). Механізм приструнків складається з 26 сегментів (для 52 струн), закріплених на окремому струнотримачі, басів – з 7 (для 14 струн).

<sup>2</sup> Загалом Герасименко розробив понад 40 моделей бандур.

<sup>3</sup> Харківські бандури 2000 і 2002 року мають прямий шемсток (як і ювілейна «Львів'янка», 1964).

<sup>4</sup> На одній з чернігівських бандур з колекції бандуриста існує харківська механіка (сконструйована В. Вецалом), на якій В. Мішалов грає харківським способом.

Можливості гри на харківській бандурі в Україні відкривають значні перспективи для розвитку виконавської (зокрема, штрихо-артикуляційної) техніки, про що свого часу писав Г. Хоткевич [5, с. 43–78]. Впровадження й засвоєння харківського способу гри вимагає подолання «опору» сучасних академічних шкіл України, які повсюдно культивують (за інерцією радянського минулого) київський спосіб. Є чимало проблем, пов'язаних із впровадженням харківської бандури у навчальний процес різних ланок музичної освіти в Україні, на які додатково впливає як сучасний незадовільний стан виробництва цього типу інструментів фабричним способом, так і нестача висококваліфікованих кадрів. Адже 86-річний майстер уже не в стані продукувати індивідуальні майстрові екземпляри, а Львівська фабрика музичних інструментів в умовах стагнації виробництва не має можливостей для їх серійного продукування. Однак майбутній розвиток бандурного мистецтва України все ж повинен більшою мірою орієнтуватися на розвиток харківської бандури, творцями якої в Україні є Г. Хоткевич, П. Іванов. І. Скляр, В. Герасименко, а також майстри західної української діаспори (брати Гончаренки, Василь Вецал, Василь Гляд, Кен Блум, Андрій Бірко та ін.). У наш час перед майстрами-конструкторами харківської академізованої бандури постають завдання щодо експериментування над досягненням якісних акустичних показників та пошуків оптимальної конструкції механізму для всебічного опанування репертуару, створеного для київської бандури. Проте сьогодні справа впровадження її у виробництво та педагогічний процес гальмується низкою чинників не лише економічного характеру, але й суб'єктивними факторами. На думку майстра, як київська, так і харківська бандури сьогодні є незавершеним проектом як у плані повноти звучання, так і реалізації технічних можливостей інструмента.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Герасименко О. Феномен Василя Герасименка у бандурному мистецтві сучасності / Оксана Герасименко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Тернопіль ; Київ, 2006. – Вип. 1 (16). – С. 69–75.
2. Євгенєва М. Знайомтесь – дует віртуозів «Бандурна розмова»: Інтерв'ю на Тернопільському радіо з бандуристом О. Созанським / М. Євгенєва, О. Козій // Кобзарство Тернопілля. – 28–28 квітня 2006. – С. 3.
3. Лазуркевич Т. М. Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України / Т. М. Лазуркевич // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2011. – № 1. – С. 103–109.
4. Мішалов В. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури / Віктор Мішалов // Хоткевич Г. М. Бандура та її конструкція. – Торонто ; Харків : Фонд нац.-культ. ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2010. – С. 245–265.
5. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості / Г.М. Хоткевич ; [ред. і передм. В. Мішалова]. – Торонто ; Харків : «Глас» ; «Майдан», 2007. – 92 с.

УДК.78.461

Ю. С. ТОКАЧ

#### ПРО ІНТЕРПРЕТАЦІЮ СТРУННОГО КВАРТЕТУ G DUR OP. 106 АНТОНІНА ДВОРЖАКА

*У статті досліджено особливості музичної поетики Струнного квартету G dur op. 106 Антоніна Дворжака. Вперше здійснено аналіз виконавських інтерпретацій цього твору Празьким струнним ансамблем та американським ансамблем «The Audobon Quartet».*

**Ключові слова:** струнний ансамбль, камерний ансамбль, музична поетика, інтерпретація.

**ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТРУННОГО КВАРТЕТА G DUR OP. 106  
АНТОНИНА ДВОРЖАКА**

*В статье исследованы особенности музыкальной поэтики Струнного квартета G dur op. 106 Антонина Дворжака. Впервые осуществлен анализ исполнительских интерпретаций этого сочинения двумя различными исполнительскими коллективами – Пражским струнным квартетом и американским квартетом «The Audobon Quartet».*

**Ключевые слова:** струнный квартет, камерный ансамбль, музыкальная поэтика, интерпретация.

YU. S. TOKACH

**ABOUT ANTONIN DVORAK' STRING QUARTET G - DUR OP. 106 INTERPRETATION**

*The article examines the musical poetic features of Antonin Dvorak's String quartet G dur op. 106. A comparison of its interpretation by the Prague String quartet and the American String quartet «The Audobon Quartet» is made.*

**Key words:** string quartet, chamber ensemble, musical poetic, interpretation

Звернення до камерно-інструментальних жанрів творчої спадщини А. Дворжака є особливо актуальним, позаяк дослідження специфіки та закономірностей його видатних пізніх камерних композицій, зокрема Струнного квартету op. 106, в українському музикознавстві ще не ставилось. Зафіксований музичний текст отримує своє повноцінне життя лише тоді, коли він відтворений у реальних звуках, виконується та інтерпретується.

У вітчизняному музикознавстві камерно-інструментальна творчість видатного чеського романтика Антоніна Дворжака практично не досліджувалась. Побіжні згадки про неї вміщено у монографіях І. Белзи [2] та З. Гулінської [3], а також у збірнику статей, присвяченому творчості композитора під загальною редакцією Л. Гінзбурга [1]. Короткий огляд Струнного квартету op. 106 подано у монографії О. Шоурека. Питання ж його інтерпретації у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві ніколи не ставилося.

Мета статті – здійснити порівняльну характеристику двох різних інтерпретацій музичної поезики квартету Дворжака № 13, op. 106, G-dur – чеськими та американськими виконавцями.

У європейській музичній культурі впродовж багатьох століть камерно-інструментальна творчість залишається найбільш інтелектуалізованою за діалогічною сутністю, спорідненістю з неквапливим полілогом суверенних учасників, що спонукає до висловлення глибинних філософських думок і концепцій. Ні один інший жанр так, як камерно-інструментальний, не може вразити чистотою й лаконізмом ліній, що взаємодоповнюють одна одну, виявити вишукану гру розуму, розглядаючи світ з різних позицій і досягаючи у цьому абсолютної гармонії та досконалості, не використовуючи здебільшого для цього чисто зовнішніх ефектів, перебуваючи у сфері глибокого занурення у духовний вимір [4, с. 8]. Починаючи з тріо-сонат епохи бароко та камерних ансамблів віденської класичної школи через пошуки інноваційних виразових засобів у добу романтизму та експериментальне трактування камерного інструменталізму у ХХ сторіччі, цей жанр є незмінним стимулом до напруженої інтелектуальної діяльності, де органічно поєднуються емоційний та раціональний чинники.

Жанр струнного квартету у творчості А. Дворжака є одним з домінуючих, до якого митець звертався упродовж усього життя. Особливою є його роль у пізній період творчості. Цей твір разом з квартетом As-dur op. 105 став першим із написаних творів композитора після його повернення зі США на батьківщину. Обидва квартети компонувались в один і той же час (листопад-грудень 1895 року) і пройняті світлим, оптимістичним настроєм. У листі до свого друга Алоїза Гобла композитор зазначає, що в нього радісно-піднесений настрій, робота над кварте-

тами йде легко й він щасливий, що Різдво він зустріне в Богемії [7, с. 2–3]. Ці обидва квартети завершують величний список камерно-інструментальних творів Дворжака.

Перше виконання квартету ор. 106 відбулося у Празі (9 жовтня 1896 р.) на концерті Чеської асоціації камерної музики. Його репрезентував відомий у ті часи «Богемський квартет» у складі К. Гофмана, Й. Сука, О. Недбала й Г. Вігана. Влітку того ж року партитура й голоси були видані у Берліні Н. Зіркоком. Як зазначає О. Шоурек, цей квартет не був особливо популярним, однак мав неабиякий успіх серед професійних музикантів, оскільки ця композиція належить до розряду «абсолютної» музики [7, с. 6].

За словами І. Берковеця, квартет G-dur демонструє зрілу й урівноважену артистичну індивідуальність композитора, який створив його при «ясній погоді духу», перебуваючи в рідній Богемії в колі родини, дітей та друзів [6, с. 200]. Тому загальна образно-емоційна сфера твору, його провідний тонус – це радісне й світле світосприйняття навколишнього світу. Циклічна будова твору сприяє розкриттю різноманітних відтінків та граней оптимістичного світовідчуття. Квартет має традиційну чотиричастинну побудову, де перша частина – сонатне *allegro*, друга – *adagio*, третя – скерцо і четверта – жвавий фінал (*Allegro con fuoco*).

Перша частина твору (*Allegro moderato*, G-dur), на думку І. Берковеця, демонструє композиторську гру-забаву з основним тематичним матеріалом [6, с. 175]. Зберігаючи канонічні принципи побудови сонатної форми (експозиція, розробка і кода), Дворжак збагатив мелодичну палітру частини багатоеlementністю інтонацій та майстерністю подання їх у послідовному й логічному розгортанні. Так, головна партія складається із трьох основних елементів: закличних, широкоінтервальних ходів (секста, октава) у висхідному русі, низхідних тріольних пасажів та короткої мелодичної фрази – тематичного лура (тт. 1–17). Впродовж викладу головної партії композитор не обмежується принципом експонування, вводячи у музичну тканину елементи розробковості (накладання двох складових теми, секвенційність). Зрозуміло, що найбільш яскравим у тематичному відношенні є останній третій елемент, який своїм ритмом нагадує польку.

Після імітаційного переходу (тт. 70–82) експонується побічна партія (B-dur, тт. 82–109), пройнята духом легкої меланхолії та ліризму: тріольні фігури на тлі акомпанементу підкреслюють поступальну танцювальність. Проста двочастинність, де другий період є варіантом першого, демонструє майстерність Дворжака в галузі квартетного письма: кожен учасник квартету має свою яскраво індивідуальну партію, з характерною метро-ритмічною структурою й остинтністю (тт. 110–115). Кульмінаційний момент (тт. 120–124) із подальшим унісонним пасажем підводять до появи перехідної зони до розробки, яка починається із заклично-фанфарних початкових інтонацій (тт. 142–146). Цей розділ форми характеризується хвилеподібними наростаннями і спадами, які в своєму доцільно логічному чергуванні створюють бурхливо-емоційну панораму різних музичних перипетій: від мотивного розгортання та секвенційності до поліфонічних імітацій та накладань трьох основних елементів. Досить умовно розробку можна поділити на три розділи, кожен з яких завершується кульмінаційною «точкою». З огляду на розгортання самого тематизму слід зауважити, що композитор вельми доцільно розподілив «маніпуляційні» акценти трьох рівнозначних елементів головної та побічної тем. Так, у першому розділі розробки увага композитора приділена 1-му й 2-му елементам (секвенційність, модуляції); у другому – 3-му елементу (мотив в оберненні, імітація); у третьому – всім трьома елементами головної та побічної партій. Остання, третя «хвиля» розробки завершується потужною кульмінацією (тт. 236–249), яка своєрідно підсумовує попереднє розгортання. Затихаючі низхідні пасажі плавно підводять до репризи.

Реприза дещо скорочена за рахунок головної теми, хоча Дворжак, уникаючи одноманітності, репрезентує 3-й елемент теми в оберненні, надаючи йому в яскравому розмежуванні окремих інструментальних ліній драматично-схвильованого характеру. Побічна партія (G-dur) залишена без змін, за винятком тембрового колориту: композитор доручає її альту з його оксамитовим тембром. Завершує частину доволі розгорнута кода (тт. 349–394, *tempo 1*), побудована на матеріалі всіх трьох елементів головної партії.

Друга частина квартету (*Adagio*, Es-dur ma non troppo) становить суттєвий контраст в образно-емоційному плані: неспішність розгортання, риси епічності та характерний ритмічний рисунок, що асоціюється із ходом поховального обряду, диктують митцю свободу вибору фор-

ми й принципів тематичного розгортання. Оскільки в основі частини лежить одна єдина тема, яка різноманітно модифікується, композитор обрав для її викладу тричастинну форму з яскраво вираженим варіантно-варіаційним розгортанням. При цьому окремі епізоди мають цілком завершені характер, що дозволяє трактувати форму як романтично варіаційну.

Почерговий початковий вступ інструментів налаштовує слухача на зосередженість та увагу, що підкреслюється басовим тоніко-домінантовим органом пунктом і акордовою фактурою у низькому регістрі струнних інструментів (тт. 1–22, Es-dur). Сама тема, побудована у формі простого періоду, має риси епічної оповідності з її неспішністю розгортання. Наступне проведення теми Дворжак подає у новому музичному забарвленні: зміна тональності на однойменну (es-moll), «подрібнений» органний пункт, самостійні, але похідні від основного тематизму, підголоски (тт. 23–43), елементи імітації (тт. 44–57). Фантазія Дворжака у плані фактурної винахідливості є невичерпною. Вже подальший виклад основної теми (Es-dur, тт. 58–79) вражає різноманітністю фонового матеріалу (три типи фігураційного *ostinato*). У наступному викладі теми композитор знову звертається до її мінорного варіанта (es-moll, тт. 80–87), застосовуючи в подальшому імітаційний вступ голосів (тт. 88–103). Поліфонізована фактура в своєму розгортанні досягає кульмінаційної «точки», і шляхом енгармонічної модуляції (es-moll – Fis-dur – fis-moll) тема з'являється у новому фактурному «вбранні»: у «свіжій» тональності Fis-dur вона звучить як героїчна пісня (тт. 104–114). Подальший ладово-мінливий виклад теми у віолончелі (Fis-fis) поступово набирає емоційних «обертів», підводячи до кульмінації всієї частини (*tempo* 1, *grandioso*), яка в акордовій фактурі та в новій тональності (C-dur) набуває рис урочистого гімну (тт. 135–141). Цезура у вигляді фермати відділяє тематичну репризу, в якій Дворжак повертається до первинного образу основної теми (т. 151, Es-dur). Неспішність провітленого ліричного розгортання вже знайомої теми, метро-ритмічна різноманітність контрапунктування голосів та стрімка «місцева» кульмінація з подальшим тривалим заспокоєнням логічно завершують образний світ частини, де в коді, невеликій за розмірами (тт. 189–202), музичні інтонації ніби «розчиняються» у тиші.

Третя частина – Скерцо, *molto vivace*, h-moll – за своїм образно-емоційним змістом та тематизмом нагадує Скерцо симфонії e-moll «З Нового Світу» [6, с. 200]. Композиторська цитата-ремінісценція найвизначнішого творіння американського періоду творчості позначилася і на структурі частини, і на принципах розгортання музичного матеріалу, і на інтонаційній природі тематизму. Як і в Скерцо симфонії, Дворжак звертається тут до складної тричастинної форми з двома тріо-епізодами (ABA1CA1), що практично відповідає канонам форми рондо.

Епізод «А» (h-moll) базується на темі жвавого танцювального характеру (тт. 1–16), в якій композитор вдало підкреслює акцентами та «fz» жанровий первень. Проста тричастинність із варіантним проведенням однієї теми практично без змін повторюється і в заключному розділі; друге її проведення більш різноманітне у модуляційному відношенні (gis-moll – H-dur – e-moll) і завершується на кульмінації.

Епізод «В» (As-dur) типу тріо зачаровує світлою ліричною стихією. Проста двочастинність та прозора інструментальна фактура створює образ гармонії та спокою (тт. 95–143). Сама ж тема діатонічна й зворушливо наївна у своїй простоті.

Другий епізод «С» (D-dur, тт. 231–305), що є центральним за значимістю, більш розгорнений і за формою (проста тричастинна). Як і тема першого епізоду, його мелодика вирізняється м'яким ліризмом і вишуканою елегантністю. Якщо в епізоді «В» композитор підкреслив пісенні витоки тематизму, то в епізоді «С» – танцювальні, з м'якими «присіданнями»-реверансами.

Завдяки тематичним та тональним контрастам Дворжакові вдалося створити логічно осмислену за формою й наївно-зворушливу за образним змістом частину квартетного циклу.

Заключна, четверта частина – фінал (G-dur, *Andante sostenuto* – *allegro con fuoco*) завершує квартет. Найбільш розгорнена за розмірами, вона уособлює стихію народного свята, радощів і масових гулянь. І. Берковець слушно зауважує, що у фіналі квартету Дворжак використовує повні темпераменту танцювальні *allegro* своїх фортепіанних, камерних та оркестрових творів [6, с. 200]. Звичайно, автор мав на увазі не пряме цитування тематичного матеріалу, а насамперед сам дух і характер образної сфери, а також принцип побудови та розгортання – бага-



тотемну експозиційність. Форма фіналу поєднує риси рондо, складної тричастинності та вільної авторської форми – ABCADCBECA. На початку частини й після другого проведення теми «А» має місце невеликий вступ, який за темпом та характером контрастує зі своїм музичним «оточенням» (*Andante sostenuto*): унісонно-розспівна мелодика асоціюється з епічною оповідністю (тт. 1–7, 230–252).

Епізод «А» (тт. 7–47) проводиться тричі у незмінній основній тональності G-dur без суттєвих видозмін. У тематизмі цього розділу чітко прослуховується жанрова основа польки та скочни з характерним акцентуванням слабких тривалостей.

Епізод «В» продовжує стихію танцювальності (тт. 47–113), але дещо в іншому ракурсі: однойменний мінор (g-moll) та кварто-квінтове *ostinato* альта та віолончелі, що супроводжують виразну тріольну мелодію першої скрипки, нагадують радше музикування народного інструментального ансамблю та вуличному святі. Епізод (у простій двочастинній формі) проводиться двічі без зміни тональності й форми.

Більш розлогим є епізод «С» (тт. 114–184), інтонаційна формула якого з'являється тричі впродовж частини. Побудований на короткій фразі-мотиві завдяки майстерності Дворжака-інструменталіста, він набуває привабливої розвитковості в імітаційному проведенні різних тембрів, у контрастних контрапунктах, у змінах тонального плану (es-moll – H-dur – h-moll). Друге проведення епізоду вирізняється більшою емоційною насиченістю з яскравим кульмінаційним моментом (тт. 355–370). Втретє інтонації епізоду з'являються перед останнім проведенням епізоду «А», але в досить оригінальному оточенні: композитор komponує своєрідний інструментальний діалог, вводячи новий тематичний матеріал (тт. 440–447) кокетливо-ліричного характеру, який тричі у різних тональностях (G-dur, As-dur, A-dur) чергується з інтонаційним ядром епізоду «С». Цей інструментальний діалог асоціюється у слухача з розмовою хлопця з дівчиною: кокетливо-солодкі інтонації першої скрипки протиставляються мужньо-вольовим заклицам альта. Така темброва диференціація сприяє створенню яскравої жанрової сценки з народного побуту, що практично візуалізується у сприйнятті.

Досить колоритним є епізод «D» (тт. 472–480), де чітко простежуються риси жанру думка: задумливо-ліричний образ композитор створює за допомогою прозорої фактури на тлі тоніко-домінантового органного пункту та секвенційно-нисхідної мелодики. Простота авторського вирішення вражає.

Незважаючи на строкату мозаїчність заключної частини, композитору вдалося логічно і переконливо поєднати різноманітні теми в єдине ціле, створивши різнобарвну жанрову палітру, яка уособлює багатство чеського національного духу.

Непересічність цього шедевр камерно-інструментальної музики Дворжака та його мистецько-естетична вартість надихнули виконавців квартетного жанру до різноманітних, а часом і неординарних інтерпретаційних версій квартету op. 106 G-dur.

Серед достатньої кількості творчих «прочитань» квартету в якості предмета дослідження ми обрали найбільш показові та в художньо-концептуальному сенсі відмінні інтерпретації двох камерних ансамблів – Празького струнного квартету та американського «The Audobon Quartet». Струнний квартет з Праги, заснований у 1955 році у складі: Б. Новотні – перша скрипка, Л. Мали – друга скрипка, К. Пшібил – альт, Я. Шіре – віолончель, зробив запис квартету Дворжака у 1974 році. Американський «The Audobon Quartet» був лише заснований у тому ж 1974 році, а запис зроблений у 90-х роках ХХ століття у складі: Е. Джеветт – перша скрипка, А. Такайма – друга скрипка, Д. Ледерер – альт, Т. Шоу – віолончель. Зрозуміло, що часова дистанція позначилася суттєво на самій інтерпретації різних поколінь професійних музикантів камерного жанру, на стильових особливостях виконання. Та й час тривання твору в обох колективів різний: у чеських виконавців – 36'19"; в американських – 38'14". Цікаво, що в партитурі квартету, виданій у Празі в 1955 році, редактор Ф. Бартош вказав загальний хронометраж всіх частин, що в сумі становить 36'9". Отже, час виконання чеського квартету за часовими параметрами більш наближений до редакторських вказівок, ніж час виконання американського.

В інтерпретації першої частини квартету (G-dur, *Allegro moderato*) празькими музикантами приваблює відтворення широти слов'янської душі з її підвищеною чуттєвістю та емоційністю, з контрастами і «перепадами». Романтична концепційність, обрана музикантами, диктує

відповідний темп, напористість у розгортанні тематичного матеріалу, тембральну «густину» й увагу до динамічного плану. В експонуванні головної та побічної тем експозиції яскраво поданий образний та фактурно-динамічний контраст, хоча розробка дещо перевантажена постійними зонами вельми гучної динаміки, що місцями призводить до звукової статичності. Крім того, логіка мислення ансамблів слідує трифазовості розгортання розробкового матеріалу і в постійних наростаннях-спадах на невеликих ділянках музичної тканини губиться єдина і цілеспрямована лінія образно-емоційного поступу. В репрізі, де особливо акцентований 3-й елемент головної партії, різкий динамічний контраст із попереднім та наступним музичним матеріалом виокремлює цей епізод так, що він логічно не вписується у загальний образно-емоційний тонус.

Американський квартет трактує початкову частину циклу в абсолютно іншому плані, обираючи дещо повільніший темп, який дав можливість ансамбістам приділити належну увагу другорядним деталям інструментальної фактури, окреслити дещо іншу концепційну сферу – витончено ліричну. Головна партія в американських виконавців подана в ліричному «ключі», без емоційної гіперболізації та кульмінаційних «надривів». Побічна партія інтерпретується надзвичайно тонко, з елегантним шармом, який досягається завдяки першокласній диференціації інструментальних голосів та тембровому колориту. Розробка вирізняється менш інтенсивною динамікою, ніж у чеських музикантів, зате більшою монолітністю й цілеспрямованістю. Вражає те, що в ній чутний кожен голос і кожен тембр. В репрізі вже згаданий епізод вирішений американським квартетом у дуже помірних динамічних тонах, що сприяє логіці образно-емоційного розгортання.

Друга частина (*Adagio ma non troppo, Es-dur*) також відрізняється у своєму трактуванні в обох версіях. Чеські музиканти виконують цю частину дещо швидше, ніж американські, хоча обидва варіанти в темповому відношенні є достатньо переконливими.

Прагський квартет інтерпретує *adagio* у насичено емоційних тонах, з потужною вібрацією й «густими» інструментальними тембрами: тема-гімн (тт. 9–16) у них набуває оркестрового звучання. «The Audobon Quartet» трактує цю частину більш у ліричному, наспівному плані, уникаючи надмірного *vibrato* та зміни динаміки на коротких музичних відрізках. Натомість американські музиканти приділяють більшу увагу індивідуалізації окремих мелодичних ліній, оскільки, крім основної теми, існує ще три голоси, що виконують функцію досить самотніх і яскравих контрапунктів. Особливо це прослуховується у поліфонізованих епізодах (тт. 58–65), де імітаційний вступ кожного голосу не повинен темброво знебарвлювати контрапунктуючий. У чеському ансамблі в таких моментах дещо губиться в загальному звуковому хаосі темброва характерність кожного інструментального голосу, «розчиняються» у звуковій масі другорядні мелодичні лінії. Для американського квартету характерна витончена диференціація голосів ансамблю на всіх рівнях: мелодичному, фактурному, тембровому та динамічному.

Третя частина скерцо – в загальних рисах обох інтерпретацій має доволі багато спільного: контрастне зіставлення тематичного матеріалу, досконала єдність форми, цілеспрямованість музичного розгортання. Проте мають місце і певні відмінності. Зокрема, квартет із Праги трактує епізод «А» (рефрен) в зосереджено-драматичних тонах, у той час як в американського колективу домінує лірико-споглядальне начало. Зрозуміло, що з цієї причини контраст рефрену та епізодів дещо нівельований. Обидва ліричні епізоди виконуються обома ансамблями майже ідентично, хіба що інтерпретація американських музикантів вирізняється більшою деталізованою вишуканістю та витонченістю динамічного плану. Особливо це стосується градацій у рамках тихого звучання – «р», «рр.», «ррр».

Підсумковий фінал (*Allegro con fuoco*) містить суттєві відмінності у трактуванні обох колективів. Чеські ансамблі виконують цю частину у швидшому темпі з концертно-віртуозним блиском, де миттєва мозаїчна зміна танцювально-пісенного тематизму втілюється на одному диханні й завершується ефектною кодою. Американські музиканти знайшли інший інтерпретаційний варіант, підкресливши яскраві контрасти (особливо динамічні) між темами, а також відшліфувавши логічність переходів між окремими епізодами частини. Для трактування чеських виконавців характерна певна динамічна одноплановість (переважно *mf-f*) на доволі великих часових проміжках, у той час як американський квартет тяжіє до гнучкішого динамічного плану, фактурно його деталізуючи. Досить відмінне в обох ансамблів і трактування окре-

мих тем. Так, до прикладу, епізод «С» поданий празьким колективом як драматично напружена розповідь, у той час як американський інтерпретує його в дусі ліричного інтермецо (тт. 114–184). А тема в дусі народної думки (епізод «D») трактується американським квартетом у витончено-ліричному плані, зберігаючи при цьому всі динамічні контрасти. У виконанні празьких музикантів тема думки забарвлюється у епіко-трагічні тони, підсилені гучнішою, ніж слід, динамікою та дещо насиченішим *vibrato* (особливо у низьких струнних).

Підсумовуючи порівняльний інтерпретаційний аналіз обох виконань, слід зазначити, що концепційно-творче осмислення музичної поетики квартету ор. 106 Дворжака у них доволі різне. Чеський колектив, очевидно, в силу слов'янської ментальності та збереження традицій романтичного стилю репрезентує квартет композитора з надлишком емоційної чуттєвості, з жаром серця і поривами душі, що підкреслюється яскравими контрастами динаміки, екзальтованим *vibrato*, наявністю великих звукових «зон» дещо одноманітного потужного звучання. І все ж така інтерпретація є переконливою для слухача, оскільки захоплює єдиним образно-емоційним поривом, підкуповує своєю ширістю, деякою спонтанністю та простотою виконавської логіки. Американська версія квартету є більш сучасною, інтелектуалізованою, тоншою й вибагливішою до деталей другого плану, до індивідуалізації окремих фактурних ліній. Як констатує дослідниця музичного виконавства в ситуації постмодернізму І. Чернова [5, с. 1], поява в останні десятиліття ХХ століття нової генерації музикантів-виконавців, серед яких «гравці за моделями», інтерпретатори-інтелектуали та майстри виконавського «фрістайлу» (термін Г. Кремера) – трансформує парадигму музично-виконавського мистецтва, надаючи стратифікованому арт-простору постмодернізму вражаючу контрверсійність. Історичний поступ музики відбувається у напрямі постійного зростання соціокультурних функцій музичного виконавства, яке із притаманними йому самостійністю та специфікою виражальних засобів – артикуляційними, логічними, тембровими, динамічними, темповими нюансами, різноманітними способами звуковидобування, не зафіксованими у нотному тексті – вивершує онтологічний статус музики [5, с. 1]. І тому, вичерпуючи одні типологічні види та стилі, виконавське мистецтво формує інші, окреслюючи парадигму нової виконавської поетики. В нашому випадку слід зазначити, що інтерпретація Празького квартету належить до майже автентичної традиційності з яскравим національно-ментальним забарвленням, у той час як трактування квартету американськими музикантами знаменує нове постмодерністичне, осучаснене бачення цього камерного шедевра А. Дворжака. Безперечно, що обидві версії мають право «на життя», оскільки дають змогу слухачеві порівняти еволюційний поступ музичного виконавства.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Антонин Дворжак / И. Бэлза. – Москва : Музгиз, 1949. – 138 с.
2. Гулинская З. Антонин Дворжак / З. Гулинская. – Москва : Музгиз, 1937. – 238 с.
3. Дворжак Антонин. Сборник статей / [сост. и общ. ред. Л. Гинзбурга]. – Москва : Музыка, 1967. – 259 с.
4. Кияновська Л. Специфіка камерно-інструментального мислення М. Скорика / Любов Кияновська // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. – Львів : Сполом, 2011. – Вип. 25. – С. 7–16.
5. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : Автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства / Чернова Ірина Вікторівна. – Львів, 2007. – 20 с.
6. Berkovec Í. Dvorzak / Íři Berkovec. – Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. – 318 s.
7. Šourek O. Kvartet G-dur op. 106 / Otakar Šourek // A. Dvořák Quartetto Sol maggiore. Vorwort. – Praha : Artia, 1955. – S. 6–7.

Р. С. ГУЦАЛ-РИМАР

**КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ГАЛИЦЬКИХ І ПОДІЛЬСЬКИХ СПІВАЦЬКИХ КОЛЕКТИВІВ «ПРОСВІТИ» (ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ)**

*У статті досліджено концертно-виконавську діяльність галицьких та подільських співацьких колективів «Просвіти». Розглянуто культурно-мистецьке життя двох регіонів, а особливо хорове мистецтво. Охарактеризовано взаємодії, взаємозбагачення і взаємовпливи мистецьких традицій цих регіонів України, які утворюють цілісний національний соціокультурний простір.*

**Ключові слова:** товариство «Просвіта», музичні осередки, хорове мистецтво.

Р. С. ГУЦАЛ-РЫМАРЬ

**КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГАЛИЦКИХ И ПОДОЛЬСКИХ ПЕВЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ «ПРОСВИТЫ» (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)**

*В статье исследовано концертно-исполнительскую деятельность галицких и подольских певческих коллективов «Просвита». Рассмотрена культурно-художественная жизнь двух регионов, а особенно хоровое искусство. Охарактеризованы взаимодействия, взаимообогащения и взаимовлияния художественных традиций этих регионов Украины, которые образуют целостное национальное социокультурное пространство.*

**Ключевые слова:** товарищество «Просвита», музыкальные центры, хоровое искусство.

R. S. GUTSAL-RYMAR

**CONCERT-PERFORMING ACTIVITY GALICIAN AND PODOLSKY SINGERS GROUP «PROSVITA» (COMPARATIVE ANALYSIS)**

*In article explores concert and performing activities Galician collectives and singers Podolsk «Prosvita». Considered the cultural and artistic life in the two regions, especially the choral art. Characterized interactions and interferences mutual artistic traditions of these regions of Ukraine, which form a coherent national social and cultural space.*

**Keywords:** Company «Prosvita», music centers, choral art.

Складні і неоднозначні процеси духовного життя українського суспільства, яке спостерігається протягом останніх десятиліть, вимагає цілісного осмислення і детального аналізу окремих складових національної культурної спадщини. Передусім це стосується вивчення історії і динаміки соціокультурних процесів, які відбувалися в тому чи іншому регіоні, враховуючи їхню локальну специфіку та особливості, що проявляються в історичному аспекті. У зв'язку з утворенням української державності в наукових колах все більший інтерес викликають ті питання, які пов'язані з дослідженням культурно-мистецького руху в різних регіонах, що протягом віків належали до різних держав, проте в яких відбувались активні процеси ствердження й осмислення української національної ідентичності. Подібні процеси набували найбільшого поширення у другій половині XIX – першій третині XX ст.

В українській музикознавчій науці ці питання в їх об'єктивному аспекті, з урахуванням всіх складових і соціокультурних імпульсів, стали докладніше і достовірніше опрацьовуватись лише в період відродження української державності. Найбільш докладно проблеми функціонування галицької музичної культури загалом чи її окремих сегментів саме в соціокультурного ракурсі досліджували в 90-х рр. XX ст. – на початку XXI ст. Стефанія Павлишин, Лешек Мазепа, Марія Загайкевич, Юрій Ясиновський, Любов Кияновська, Олександр Козаренко, Наталія

Кашкадамова, Галина Блажкевич та багато інших. Хорове мистецтво Галичини як цілісне явище відображене в працях Михайла Бурбана, Любові Серганюк, Ольги Попович та ін. З часом зацікавленість науковців почала розповсюджуватись на вивчення історії хорового виконавства в регіонах: І. Л. Бермес «Хорова культура Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини»; Р. М. Дудик «Хорова культура Прикарпаття кінця ХІХ – першої третини ХХ століття»; Л. В. Мороз «Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття»; О. М. Миронова «Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина ХІХ століття – 1939 р.)», Р. С. Римар «Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.)» та ін.

Мета статті – вивчення взаємодії, взаємозбагачення і взаємовпливів мистецьких традицій різних регіонів України, а саме Галичини і Поділля, які утворюють цілісний національний соціокультурний простір.

Культура України на зламі ХІХ–ХХ ст. продовжувала розвиватися в умовах русифікаційної політики царського уряду. Хоча в 1904 році Кабінет Міністрів Росії визнав шкідливою заборону української мови, але до 1917 року в Україні не було жодного державного навчального закладу, де викладання велося б українською мовою та пропагувалась українська література. Першою «ластівкою» у відродженні національної свідомості народу можна вважати галицьке товариство «Просвіта», яке народилося 1868 року у Львові на противагу антиукраїнським течіям у культурному житті: колонізаторській, підтримуваній австрійською цісарською владою – з одного боку, і русофільській – з іншого. Своїм завданням воно ставило піднесення освіти простого народу, популяризацію знань, які би сприяли інтелектуалізації і духовному відродженню української нації. Девізом товариства, закріпленим у його статуті, стало «пізнання й освіта народу». Плідно працювала просвітницька секція, що розпочала видавати для народу популярні книжки і готувати підручники для єдиної української гімназії. Редактором популярних видань був письменник Юрій Федькович. Читальні «Просвіти» вели курси для неписьменних, проводили «відчити», вечорниці, ставили п'єси, а крім того, створювали дільничо-господарські та промислові спілки, позичкові й ощадні каси.

На зламі двох віків значно активізувалося політичне життя, в якому члени галицької «Просвіти» завжди були попереду. Саме серед галицької інтелігенції поширюється назва «українець» («український») замість колишньої самоназви «русин» («руський»). Водночас був запроваджений фонетичний правопис для популярних просвітянських видань. Діяльність «Просвіти» щиро підтримує духовенство, зокрема єпископ Андрей Шептицький.

Почуття єдності західних і наддніпрянських земель виявилось під час святкування 12 листопада 1905 року ювілею гетьмана Богдана Хмельницького. На той час за прикладом Галичини організуються освітні товариства під назвою «Просвіта» на землях Лівобережної України спочатку в Одесі, а згодом – у Катеринославі, Житомирі, Кам'янці-Подільському, Києві, Чернігові та Миколаєві, а наслідки їхньої культурно-просвітницької діяльності поширюються на значно більші території.

Засновані в багатьох містах і містечках Наддніпрянщини, Поділля, Слобожанщини товариства «Просвіти» на зразок Галичини сприяли культурному піднесенню української громади. Місцеве населення мало змогу познайомитись з новою літературою і пресою та брати участь у створених хорових колективах і оркестрах, які влаштовували найрізноманітніші концерти. Лави цього товариства поповнили широкі кола інтелігенції та селянства.

Упродовж ХІХ – першої половини ХХ ст. хорове мистецтво Галичини виступало як активний учасник історичного процесу, було свого роду відгуком на важливі національно-творчі процеси. Саме через участь у хорових колективах український народ у досить важких умовах існування відстоював право на своє національне життя, рідну мову, культуру, віру, традиції.

На території Поділля діяльність товариства «Просвіта» формувалась на тих самих засадах, що й у Галичині. Активісти Кам'янець-Подільського товариства детально переймали досвід галичан у справі відродження національної свідомості та поширення грамотності серед широких верств населення і особливої уваги надавали заснуванню і плеканню просвітянських хорів. Станіслав Людкевич так визначає головні музичні напрями роботи галицької «Просвіти»:

заснування і плекання просвітянських хорів і оркестрів; виховання відповідних диригентів для тих гуртків; улаштування музичних курсів для диригентів, збірних концертів хорів і оркестрів; застосування музичних бібліотек, збирання і видання придатного для хорів та оркестрів репертуару [5, с. 294]. «Просвітянський хор своєю систематичною працею ... розбуджує просвітянське життя у Читальні й зацікавлює нею загал громадян своєї місцевини, через улаштування національних свят здійснює у великій мірі виховно-культурну ідею «Просвіти» і плекає та популяризує українську – головню народну пісню» [6]. Таким чином, хоровий гурток при товаристві «Просвіта» був важливим чинником у піднесенні культурного рівня населення України, і його діяльність була спрямована не тільки на поширення української пісні, а й на навчання співу через вивчення теорії музики і вокального мистецтва.

Одним з головних напрямів галицької «Просвіти» в організації музичного виховання було улаштування музичних курсів для диригентів. Кам'янець-Подільська «Просвіта» перейняла цю традицію, але підвищення диригентських знань відбувалось у контексті літніх курсів для учителів. Метою таких заходів вважали надання можливості вчителям церковно-парафіяльних шкіл і шкіл грамоти, а також молодим псалмовщикам, які не отримали семінарської чи іншої спеціальної освіти, ознайомитися з правильними методами викладання у справі ведення початкового навчання і влаштування школи, де паралельно велика увага приділялась навчанню церковного співу, а пізніше й проблемам навчання співу в школах. Крім обов'язкової програми теоретичних та практичних занять з музики, керівництво курсів вводило проведення кращими вчителями та методистами губернії показових уроків, де йшлося про необхідність визначення певних методичних питань, а саме: як досягти шляхом вокальної роботи розвитку слуху, голосу, інтонації й такту у дітей; у якій поступовості вести практичне навчання дітей з голосу; як вивчити перший тетраорд; як вияснити висоту звука за допомогою цифр; як привчити дітей до двоголосного співу та інше [2, арк. 19].

Таким чином, аргументується позитивна роль курсів співу, тому що за час їхньої діяльності склалася відпрацьована система додаткової підготовки вчителів, яка дала можливість великій кількості педагогічних кадрів поглибити знання, вивчити нові прогресивні методи навчання, вдосконалити диригентську майстерність, поділитися досвідом у справі організації і керуванні хором, ознайомитися з нотною літературою та новими підручниками. Навчання на літніх курсах призводило до зростання професійних знань та вмінь у регентів хорів і вчителів співу з невеликих містечок та сіл.

Аналізуючи діяльність галицьких диригентських курсів, виокремлюється деяка відмінність. Програма курсів була професійно складена, професорсько-викладацький склад Вищого музичного інституту і Музичного товариства ім. М. Лисенка сприяли освіченості майбутніх керівників аматорських хорових гуртків і плідно допомагали «Просвіті» в налагодженні її роботи.

У короткий період відновленої державності і соборності України на території Поділля, незважаючи на розруху, війну, голод, у буквальному розумінні вирувало культурне життя – на базі товариства «Просвіта», українського народного дому та українського національного клубу відкривались національні школи і музичні осередки. У Кам'янці-Подільському активно діяли: гурток «ХЛАМ» – об'єднання художників, літераторів, артистів і музикантів; єврейська національна музична організація «Кадіма»; український народний театр ім. Т. Шевченка під керуванням М. Садовського; музична школа під управлінням Т. Ганицького; народна консерваторія; державний зразковий симфонічний оркестр та українська філармонія.

Природно, що мультинаціональність населення Кам'янця-Подільського призводила до взаємопроникнення культурних традицій, наприклад: «польський хор співав на своїх концертах деколи навіть українські пісні; під думки і шумки Завадського підставляв Шевченківський текст; на вечорах «Просвіти» виступали зі співами польські й жидівські співаки та музики; особливо з музичної школи професора Ганицького, який сам також часто відвідував ці вечори» [3, с. 78]. Отже, незважаючи на релігійні і національні відмінності, населення Кам'янця активно співпрацювало з українськими мистецькими організаціями.

У 1919 році, коли уряд УНР разом з інтелігенцією переїхав до Кам'янця-Подільського, цієї другої столиці змученої молодой незалежної держави, в місті знайшла притулок велика кількість знаних діячів мистецтв. Серед них були Кирило Стеценко та Микола Садовський.

Саме в Кам'янці, як згадує Ю. Липа в новелі «Кам'янець столичний», К. Стеценко закінчив оперу «Гайдамаки» [4, с. 145]. Активно присвятив себе освітній справі, наприклад, розробив проект відкриття музичного факультету при Кам'янець-Подільському університеті і зазначив, що основне його завдання – виростити наукових діячів на полі української музики, і щоб вони могли втілювати «такі практичні вправи, як участь в хорових співах університетського хору, участь в симфонічному університетському оркестрі, практика диригентська як хором, так і оркестром, по бажанню, участь в регулярних етнографічних екскурсіях для запису пісень серед народу» [7, с. 353]. Особливо плідною була творча співпраця Кирила Григоровича з мистецькими колективами міста, а особливо з українським національним хором, зорганізованим у 1918 році, і театральною трупю М. Садовського.

Слід зазначити, що мешканці міста мали можливість насолоджуватись грою досвідчених акторів ще в 1906 р., коли відбулись гастролі театральної трупи Миколи Садовського, який на запрошення з Галичини очолював театр «Руської Бесіди» у Львові, чим сприяв значному піднесенню театральної культури на західноукраїнських землях. Через 12 років, у лютому 1919 р., театр Садовського переїхав до Кам'янця-Подільського разом з правлячою верхівкою УНР. Тут слід наголосити на тому, що і в часи війни, розрухи, непевності у дні завтрашньому театр працював і показував переважно українську класику в тісній співпраці з композитором К. Стеценком, національним симфонічним оркестром та національним українським хором. Так, у народному театрі ім. Т. Шевченка відбулась постановка опери «Наталка Полтавка» І. Котляревського, п'єси М. Старицького «Гетьман Дорошенко», а також прем'єра п'єси С. Черкасенка на музику К. Стеценка «Про що тирса шелестіла», в якій головну роль зіграв М. Садовський, а оркестром диригував К. Стеценко [1, арк. 32].

Таким чином, різностороння діяльність інтелігенції, яка емігрувала з Києва до Кам'янця-Подільського, підтверджує, що українське населення Поділля у найтяжчі періоди свого існування відзначалося високою свідомістю та культурними досягненнями. У найскладніших історичних умовах кам'янчани продовжували розвивати національно-творчі процеси.

У перші десятиліття ХХ ст. український народ Галичини розвинув жваве культурне життя: успішно діяли драматичні гуртки, хори, були збудовані Народні доми, активізували роботу численні гуртки, українські видавництва, поширювалась українська преса. Аматорські хорові колективи «Просвіти» швидко відгукувалися на всі культурні події. Важливими заходами в їх діяльності були Шевченківські, Франківські концерти, свята Ю. Федьковича, матері, пісні; літературно-мистецькі вечори, вечорниці тощо. Вони мали вагомий вплив на зростання самосвідомості українців, пробуджували активність громадськості. Показово, що до цих концертів залучалась велика кількість учасників, зокрема молодь. Спільні концерти за участю просвітянських аматорських хорових колективів свідчили про велике піднесення на культурному полі, яке переходило з більших центрів Галичини на периферію і з верхніх шарів у народні низи.

Товариство «Просвіта» особливо прислужилося справі культурного піднесення українського народу заснуванням хорових колективів на території Поділля, а саме в Кам'янець-Подільської губернії. Систематичне і організоване заснування хорових колективів розпочалось лише після урочистого відкриття Українського національного хору в червні 1918 р. На I Всеукраїнському з'їзді «Просвіт» у Києві були визначені пріоритети організації національних хорових колективів, які би показали красу рідної української пісні, її мелодійність та поетичність у контексті європейського мистецтва. Такі осередки діяли у приміських селах та найвіддаленіших закутках краю, що позначилося зростанням музичної культури аматорських хорових колективів. На такий висновок наводять аналіз репертуару, представленого обробками народних

пісень М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Ф. Колесси, О. Кошиця, та відгуки преси про їхнє виконання. Отже, факт залучення сільського неписьменного середовища до культурно-освітньої роботи мав важливе значення для піднесення національної свідомості українців.

Концертна діяльність Кам'янець-Подільського українського національного хору була насичена улаштуванням найрізноманітніших мистецьких заходів. Це й урочистості в пам'ять Т. Г. Шевченка, М. В. Лисенка, проведення вечорів колядок і щедрівок, авторських диригентських концертів та тематичних вечорів-лекторіїв, організованих членами «Просвіти». Крім української класики та фольклорних зразків, разом з філармонією національний хор виконував ораторію Й. Гайдна «Сім слів Спасителя».

Виключно співочою діяльністю Кам'янецький національний хор не обмежився, адже згодом при ньому заснували школу нотної грамоти [3, с. 179], яка давала змогу поширювати музичну освіту не лише серед членів хору. Саме завдяки навчанню в школі нотної грамоти велика кількість місцевого населення отримала елементарні музичні навички з «читання» нот, зі співів та іншого, що згодом допомагало претендентам при влаштуванні в національний хор, а керівникам у більш плідній роботі з вивчення творів.

Отже, хорове мистецтво було доступне для різних, як галицьких так і подільських, верств населення й при відповідній праці диригента й виконавців давало добрі результати. Об'ємні просвітницькі завдання втілювались у функціонуванні спеціалізованих музичних курсів, заснуванні музичних шкіл та шкіл нотної грамоти, що плекали кадри для співацьких колективів.

Плідна діяльність хорів «Просвіти» сприяла перенесенню різноманітних форм культурно-мистецького життя на периферію. Зокрема, проведення у вигляді музичних імпрез ювілейних свят, пам'ятних дат, історичних подій тощо.

Репертуар просвітянських хорів вирізнявся українською тематикою. Такий підхід до формування репертуарної політики не тільки віддзеркалював потреби українців, а й мав чітке національне спрямування. У концертних програмах галицьких і подільських хорів були достойно представлені оригінальні твори і обробки народних пісень композиторів Наддніпрянської (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, О. Кошиць, С. Гулак-Артемівський) і Західної України (С. Людкевич, Ф. Колесса, В. Матюк, М. Гайворонський). Тобто налагодився канал взаємовпливу концертно-репертуарної практики між Західною і Центральною Україною завдяки копіткій та планомірній роботі подільського товариства «Просвіта».

## ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Хмельницької області (ДАХО). – Р.1515. – Оп.1. – Спр. 9а. (Концерти і виступи хору в 1919 р.). – 38 арк.
2. ДАХО. – Ф. 65. – Оп. 1. – Спр. 355. (Отчет о работе гимназии – 1908 г.). – 93 арк.
3. Кришук Б. С. Педагогічна та культурно-просвітницька діяльність товариства «Просвіта» на Поділлі (1906–1923 рр.) : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 загальна педагогіка та історія педагогіки / Б. С. Кришук. – Хмельницький, 2012. – 240 с.
4. Липа Ю. І. Кам'янець столичний / Ю. І. Липа // Нотатник. – К. : Український світ, 2000. – С. 145–152.
5. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упоряд. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – С. 293–298.
6. П'юрко Б. Оцінка продукції хорів під час 30-літнього Ювілею Філії «Просвіти» в Дрогобичі в дні 24 червня 1934 / Б. П'юрко // Ювілейний Бюлетин. – 1934. – Ч. 6. – 1 липня.
7. Федотова Є. Кирило Стеценко – спогади, листи, матеріали / Є. Федотова. – К. : Муз. Україна, 1981. – 415 с.



Я. П. ЛЕМІШКА

### ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА ІВАНОНЬКІВА

*У статті висвітлено етапи становлення Б. Іваноньківа як хорового диригента від 1970-х років до сьогодення. Звернено увагу на основні методи роботи з керованими ним аматорськими хоровими колективами. Проаналізовано репертуар, який формував Б. Іваноньків під час концертної діяльності, звертаючи увагу на його стильову, жанрову різноманітність та орієнтацію на виконавський професіоналізм.*

**Ключові слова:** диригентсько-хорова діяльність, Б. Іваноньків, диригування, репертуар.

Я. П. ЛЕМІШКА

### ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БОГДАНА ИВАНОНЬКИВА

*В статье отражены этапы становления Б. Иванонькива как хорового дирижера от 1970-х годов до настоящего времени. Обращено внимание на основные методы работы с любительскими хоровыми коллективами, которыми он руководил. Проанализирован репертуар, который формировал Б. Иванонькив во время концертной деятельности, обращая внимание на его стилевое, жанровое разнообразие и ориентацию на исполнительский профессионализм.*

**Ключевые слова:** дирижерско-хоровая деятельность, Б. Иванонькив, дирижирование, репертуар.

YA. P. LEMISHKA

### CHOIR AND CONDUCTING OCUPATION OF BOGDAN IVANONKIV

*The article highlights the stages of B. Ivanonkiva formation as choral conductor from 1970s to the present. Attention is paid to the basic techniques of working with amateur choirs managed by him. The repertoire is analyzed, which was formed by B. Ivanonkiv during live performances, drawing attention to his style and genre diversity and focus on performing professionalism.*

**Key words:** conducting and choral ocupation, B. Ivanonkiv, conducting, repertoire.

Останнім часом українські вчені все частіше порушують питання, пов'язані з дослідженням хорового мистецтва. Адже це та сфера духовної культури, без якої не відбувається становлення культурно розвиненої нації. Важливу роль у цих процесах відіграють керівники хорових колективів. Без їхньої одержимості і самовідданості високе мистецтво цих колективів неможливе. Одним із таких хорових диригентів є Богдан Михайлович Іваноньків.

Творчість Б. Іаноньківа досліджували музикознавці та краєзнавці О. Смоляк [4; 5], О. Цигилик [6], В. Губ'як [1], Д. Губ'як [2], П. Медведик [3] та ін. Вони висвітлювали творчу постать Б. Іваноньківа в цілому, не торкаючись окремих її граней.

Мета статті – висвітлити диригентсько-хорову діяльність відомого українського митця Б. Іваноньківа в контексті розвитку аматорського та професійного хорового мистецтва від 1970-х років до сьогодні.

Відомий в Україні та поза її межами хоровий диригент, педагог, культурно-мистецький діяч, заслужений артист України, художній керівник і головний диригент камерного хору Тернопільської обласної філармонії Богдан Михайлович Іваноньків народився 20 січня 1945 р. в с. Ріпинці Буцацького району Тернопільської області в селянській сім'ї.

Диригування хором вперше привернуло увагу Б. Іваноньківа в той час, коли він навчався на третьому курсі Івано-Франківського державного музичного училища на відділі народних інструментів, опановуючи такі інструменти, як фортепіно, акордеон та домру. Неабияку роль у

цьому відіграли і його педагоги: Борис Федорів з вокалу та викладач з диригування Михайло Магдій – знавець гуцульського фольклору, багатолітній керівник оркестрової групи Гуцульського державного ансамблю пісні і танцю. Неодноразове відвідування Б. Іваноньківим репетицій цього колективу й сприяло прихильному ставленню до диригування, що в подальшому стало його основною професією.

Після закінчення Івано-Франківського музичного училища Б. Іваноньків як кращий випускник працював викладачем вокалу та концертмейстером у Снятинському культурно-освітньому училищі, що на Прикарпатті. Зокрема в снятинський період Б. Іваноньків розпочинає свою диригентську практику. Працюючи в Снятинському культурно-освітньому училищі, Б. Іваноньків пройшов велику хормейстерську та концертмейстерську практику під керівництвом відомого в Галичині диригента Ю. Дзюбановича, який навчив його вміння спілкуватися із хористами, а також початкових секретів диригентської майстерності. Але це не зупинило молодого викладача на досягнутому, а спонукало до подальших музичних студій.

З 1967 по 1972 роки Б. Іваноньків – студент Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Тут він одночасно навчається на двох факультетах: диригентсько-хоровому (клас професора Ю. Луціва) та вокальному (клас професора М. Байко). Перший навчав його глибини осягання хорових творів малих та великих форм, філігранної мануальної техніки диригування, навичок інтерпретації музичних творів, а в класі М. Байко він мав можливість розширити амплітуду вокального мистецтва через засвоєння технічних навичок академічного співу. Крім того, Б. Іваноньків відвідує заняття відомих педагогів-диригентів М. Колесси, Є. Вахняка, М. Антківа, від яких бере усе те краще, що було в їхній педагогічній практиці. Удосконалюючи свої знання з вокалу, він деякий час приватно займався у відомого вокального педагога О. Бандрівської – племінниці славетної співачки С. Крушельницької.

Під час навчання в консерваторії майбутній маєстро удосконалює свої практичні знання та вміння в роботі з аматорськими хоровими та вокальними колективами, зокрема зі студентською хоровою капелою Львівського державного університету ім. І. Франка, яку він сам організував і довів до високого мистецького рівня. Доказом цього була неодноразова участь у святкових концертах, які відбувалися в університеті та в міських концертних залах. Визначною подією у його житті залишилася праця з вокальним чоловічим квартетом, який діяв при цьому навчальному закладі. З останнім він як керівник та учасник побував з концертами в Любліні (Польща), Москві, Саратові (Росія), Харкові, Ужгороді, Снятині (Україна), а також на Всесоюзних конкурсах студентської молодіжної пісні (Москва, Саратов, Харків), де й отримав звання лауреата. За успішне керування цим колективом Б. Іваноньків отримав письмову подяку від славетного українського співака І. Козловського.

Після завершення навчання у Львівській консерваторії Б. Іваноньків повернувся на Тернопільщину: спочатку працював художнім керівником обласної філармонії (1972–974), а опісля – викладачем хорових дисциплін Тернопільського державного музичного училища ім. С. Крушельницької. Робота художнім керівником виявилася для нього рутинною і малоефективною у творчому зростанні. Тому через два роки він переходить на викладацьку роботу в місцеве музичне училище і працює в ньому до 1993 р.

На початковому етапі роботи в музичному училищі Б. Іваноньків веде диригування та хоровий клас і одразу повністю поринає в стихію цих предметів. На відміну від інших викладачів, які переважно працювали над технікою диригування та засвоєнням партитур, молодий педагог розширює коло учнівських інтересів до рівня пізнання історії диригентського мистецтва Тернопільського краю, до глибокого засвоєння вокально-хорової органіки. З самих початків роботи зі студентами в класі Б. Іваноньків навчає їх щоденної системної праці, вивчення напам'ять хорових партій та партитур (остання активізує вироблення музичного слуху, музичної пам'яті та вільного почування в майбутньому перед хоровим колективом). Як результат такої роботи – його випускники – народний артист України Я. Лемішка, заслужені артисти України Н. Чорпіта, Б. Репка, О. Лилик, хормейстер національної капели України «Думка» Ф. Фещак, керівник Тернопільського гурту «Світозари» І. Ясній та ін. – стали гордістю його класу.

Респектабельною в цей час була робота зі студентським хором Тернопільського державного музичного училища ім. С. Крушельницької (цьому колективу він присвятив 12 років са-

мовідданої праці). З самого початку роботи з колективом він приступив до вироблення хорового формату. Така метода вимагала постійного вокально-технічного удосконалення, а разом з тим і ансамблевого практичного закріплення. Це спонукало все частіше і більше використовувати ті вокально-технічні вправи, які «спрямовували в одне русло емісію хорового звука, а в кінцевому результаті ідеально вирівнювало звуковий потік. Власне такого роду робота над хоровим звуком і робить сам спів – мистецьким, а сам колектив – професіональним» [4, с. 15].

Зміна звукової орієнтації відповідно впливала на зміну хорового репертуару, який все більше осягає твори великої форми, тобто стає професіональним за своєю суттю. Таким чином, в репертуарі студентського хору Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької під керівництвом Б. Іваноньківа з'явилися кантати «Заповіт» С. Людкевича, «Хустина» Л. Ревуцького, «Москва» П. Чайковського, фрагменти з «Реквієму» В.-А. Моцарта, «Пори року» Й. Гайдна, «Вулиця» Ф. Колесси, обробки народних пісень М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, С. Людкевича, М. Колесси та ін.

Б. Іваноньків – багатолітній керівник народної чоловічої хорової капели «Кооператор» (1974–1987). Колектив під його керівництвом – яскрава сторінка в хоровому мистецтві не тільки Тернопільського краю, але й усієї Української республіки та колишнього Радянського Союзу. Завдяки фаховій підготовці його керівника цей колектив від аматорського рівня доріс до професіонального. Адже учасники цього колективу за короткий час навчилися володіти навичками хорової техніки: співочим диханням, звукоутворенням, строем, ансамблем, широкою палітрою динамічних та агогічних відтінків. Більшість творів з репертуару чоловічої хорової капели «Кооператор» у цей час базувалася на професійних виконавських засадах. Серед них: «Ой нема ні вітру, ні хвилі» М. Лисенка, «Тише, тише» хор солдат з опери Ш. Гуно «Фауст», «Ноченька» – хор селян з опери А. Рубінштейна «Демон», «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Пою коні при Дунаю», «Чорна рілля ізорана» С. Людкевича та ряд українських народних пісень в обробці М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця та ін.

Чоловіча хорова капела «Кооператор» під керівництвом Богдана Іваноньківа неодноразово виступала з концертами в багатьох селах та містах Радянського Союзу, а також за кордоном (Болгарія, Польща, Чехословаччина). Десять творів із репертуару цього колективу було записано на грамплатівку фірми «Мелодія», а в 2004 р. перезаписані на компакт-диск.

Богдан Михайлович багато сил та творчої енергії вклав у мистецьке життя Струсівської заслуженої самодіяльної капели бандуристів «Кобзар» (1972–1999). Завдяки його професіональним підходам цей колектив досягнув високого рівня. Доказом цього є неодноразове залучення Струсівської капели бандуристів «Кобзар» під керівництвом Б. Іваноньківа до урядових концертів, присвячених пам'ятним датам держави, які відбувалися в Тернополі, Києві, Москві та за кордоном (у Польщі, Болгарії, Німеччині, Франції, США, Канаді).

Б. Іваноньків як керівник-новатор увів у склад Струсівської капели бандуристів «Кобзар» такі додаткові народні інструменти, як скрипки, цимбали, баян, контрабас, бугай, сопілку, тріскавки, які надали колективу особливого колоритного звучання, розширили амплітуду трактування художніх образів, збагатили репертуар. Тому ряд українських та зарубіжних музичних критиків та високопрофесійних музикантів захоплювалися цим колективом, звертали увагу на його високий мистецький рівень, «на вміння глибоко і переконливо розкривати художні образи творів, доносити до слухача їхній зміст, стиль, колорит та характер» [5, с. 12].

Дбаючи про майбутнє поповнення колективу, Богдан Михайлович у другій половині 80-х років ХХ століття організував на базі Тербовлянського культурно-освітнього училища ансамбль хлопчиків-бандуристів «Кобзарик» і доручив його керівництво викладачу Ярославі Кубіт [1, с. 61]. Робота з бандуристами-підлітками проводилася декілька років і дала хороші результати: більшість із учасників поповнили лави основного складу капели бандуристів і стали її окрасою.

У 1987 році за значну культурно-мистецьку та концертно-виконавську діяльність, а також високий професійний рівень підготовки хорових колективів Б. Іваноньків отримав мистецьке звання «Заслужений артист України». Це була справжня оцінка його подвижницької діяльності на ниві українського музичного мистецтва.

Найвищого злету Струсівська заслужена капела бандуристів «Кобзар» набула в період національного відродження України (перша половина 90-х років ХХ століття). Керівник разом із учасниками колективу отримав «друге творче дихання», інтенсивно працюючи над новим (у старі часи забороненим) репертуаром. Як результат – колектив капели бандуристів підготував і представив слухачам такі концертні програми, як «Історичні та козацькі пісні», «Колядки та щедрівки», «Стрілецькі та повстанські пісні», «Літургійна музика українських композиторів», що неодноразово тішили публіку «своїм артистизмом, своєрідністю інтерпретації та неординарністю самого представлення» [4, с. 18].

Широкого резонансу Струсівська заслужена капела бандуристів «Кобзар» під керівництвом Б. Іваноньківа набула після спільного концерту на батьківщині керівника Українського хору ім. О. Кошиця з Канади Володимира Климківа в с. Саранчуках Бережанського району Тернопільської області. Концертна програма складалася із двох відділень, де в першому була представлена Струсівська капела бандуристів «Кобзар». Виступ струсівських капелян надзвичайно зворушив емігрантів-хористів з Канади і це спонукало запросити Богдана Михайловича як висококласного майстра хорової справи до Канади та США для надання методичної та практичної допомоги місцевим аматорським колективам. Маєстро в 1994 році побував за океаном і справив на місцеву мистецьку публіку незабутнє враження своїм вокальним та диригентським виконавством.

Визначною подією у житті Б. Іваноньківа став виступ зі Струсівською заслуженою капелю бандуристів «Кобзар» на освяченні відновленої церкви в с. Ріпинцях Бучацького району Тернопільської області – його малій батьківщині. Крім співу архієрейської Служби Божої, колектив дав великий святковий концерт, який був сприйнятий односельцями нестихаючими оваціями.

З 1994 по 2011 роки Б. Іваноньків працював на посаді доцента кафедри вокально-хорових дисциплін Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Багато вмінь та практичних навичок він передав студентам – майбутнім учителям музичного мистецтва. Тут він керував студентським камерним хором та вів клас диригування і вокалу. Працюючм педагогом, він вважав, «що ця сфера діяльності є визначальною в підготовці фахівців. Адже під час роботи з хоровим колективом студент має постійний педагогічний та психологічний контакт із аудиторією, безпосередньо спілкується з нею, впливає на неї, диктує свою волю, домагається кінцевого результату і публічно показує його аудиторії» [4, с. 19].

Цікавим і неповторним є сам процес проведення Б. Іваноньківим хорових репетицій. Насамперед акцент робиться на широкий спектр вокально-хорових розспівок, які не лише розігрівають голосовий апарат, але й вирівнюють хорове звучання, роблять його справді ансамблевим. Ця форма роботи займає майже половину репетиційного часу і вона повністю оправдана, оскільки через невеликий проміжок часу (в середньому – навчальний рік) дає блискучий результат. Опісля він працює над прочитанням хорового тексту (домашнє самостійне вивчення хорових партій напам'ять, вміння співати його мелодичним та гармонічним способами та динамічне і агігичне відтворення). Лише після цього акцентується увага на художній інтерпретації хорового твору. І власне її стрижнем є «праця над хоровим звуком: формуванням його в єдиній позиції, на глибокому діафрагматичному диханні, при чіткій артикуляції та дикції» [6, с. 116].

Великого значення Б. Іваноньків як диригент надає стилеутворюючим факторам: розумінню епохи, якою представлений хоровий твір, знанню індивідуального композиторського стилю, відчуттю манери хорового письма та тих принципів інтерпретації, які зазначав композитор у творі. Особливе місце в роботі маєстро з хором займає підбір репертуару. Адже репертуарний діапазон визначає художньо-мистецький рівень колективу. Тому він залучає твори, починаючи від епохи Відродження і закінчуючи сучасними композиторами-модерністами, хоча акцент робиться на творчості композиторів-класиків, оскільки, на його думку, лише класична музика може бути визначальною в підготовці справжнього музиканта-професіонала.

За час роботи зі студентським камерним хором Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка Б. Іваноньків підготував 4 повних концертних програми. У них гідне місце займають і твори великої форми – кантати «Радуйся, ниво

неполитая» М. Лисенка на слова Т. Шевченка, «Хустина» Л. Ревуцького на слова Т. Шевченка, «Вечорниці» П. Ніщинського (сценічний варіант), фрагменти зі Святої літургії Лесі Дичко та ін.

З 2011 року Б. Іваноньків – художній керівник та головний диригент камерного хору Тернопільської обласної філармонії. За декілька місяців роботи з філармонічним хором він підготував нову концертну програму із творів зарубіжних і українських композиторів, яка високомистецьким рівнем порадувала не одного професійного музиканта-хормейстера. За декілька років роботи з камерним хором обласної філармонії Б. Іваноньків збагатив колектив вокально-хоровою технікою, поглибив вокально-технічні навички співаків і домогся справжнього академічного камерного співу. Під керівництвом Б. Іваноньківа камерний хор філармонії підготував ряд концертних програм. Серед них: «Зарубіжна хорова музика», «Колядки і шедрівки», «Сучасні твори українських композиторів» та ін. Під керівництвом маестро камерний хор Тернопільської обласної філармонії вперше виконав із симфонічним оркестром хорову кантату «Заповіт» С. Людкевича, «Carmina burana» К. Орфа та «Вечорниці» П. Ніщинського. Виконання цих творів стало справжньою культурно-мистецькою подією не тільки в Тернополі, а й в Україні загалом.

Отже, становлення Б. Іваноньківа як хорового диригента відбувалося з часу навчання на відділі народних інструментів Івано-Франківського музичного училища у класі відомого на Прикарпатті диригента і оркестранта М. Магдія, завдяки якому остаточно сформувався інтерес до цього мистецького виду діяльності. Цей шлях привів Б. Іваноньківа від диригента аматорських хорових колективів до керівника професійного хору. З самого початку роботи у нього виробився професійний підхід в опрацюванні репертуару – кожен твір у виконанні керованого ним колективу завжди звучав по-мистецькому й вражав слухачів неординарністю і неповторністю. Такого роду професійні підходи у керуванні хоровими колективами вивели Б. Іваноньківа у ранг відомих диригентів-хормейстерів не лише в Україні, а й далеко поза її межами.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Губ'як В. Студія «Кобзарик» – продовжувач виконавських традицій Струсівської заслуженої капели бандуристів / В. Губ'як // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія : мистецтвознавство. – 1(16). – 2006. – С. 60–63.
2. Губ'як Д. В. Грай, «Кобзарю». Наукове видання / Д. В. Губ'як. – Львів : Вид-во «ТеРус», 2010. – 280 с.
3. Медведик П. Маестро Богдан Іваноньків / П. Медведик // Тернопілля '95. Регіональний річник / [упор. Г. Куневич, М. Ониськів]. – Тернопіль : вид-во Збруч, 1995. – С. 696–701.
4. Смоляк О. Богдан Іваноньків – хоровий диригент, педагог / О. Смоляк. – Тернопіль : Видавництво ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. – 90 с.
5. Смоляк О. Творчий портрет Богдана Іваноньківа / О. Смоляк. – Тернопіль : Видавництво «Астон», 1996. – 36 с.
6. Цигилик О. Методика роботи Богдана Іваноньківа із камерним хором Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка / О. Цигилик // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія : мистецтвознавство / [за ред. О. Смоляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. – № 2. – С. 116–118.

# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.9:930.85

М. В. КРИПЧУК

## ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ МАСОВИХ СВЯТ НА ЛУГАНЩИНІ У 20–30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто особливості святкової культури Луганщини на початку ХХ століття. Проаналізовано специфіку організації та проведення масових свят просто неба.*

**Ключові слова:** масові свята, мітинг, театралізований мітинг, демонстрація, Луганщина.

Н. В. КРИПЧУК

## ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ МАССОВЫХ ПРАЗДНИКОВ НА ЛУГАНЩИНЕ В 20–30-Х ГОДАХ ХХ ВЕКА

*В статье рассмотрены особенности праздничной культуры Луганщины в начале ХХ века. Проанализирована специфика организации и проведения массовых праздников под открытым небом.*

**Ключевые слова:** массовые праздники, митинг, театрализованный митинг, демонстрация, Луганщина.

N. V. KRIPCHUK

## FEATURES OF THE MASS OF HOLIDAYS IN LUHANSK REGION 20–30 YEARS XX CENTURY

*The article discusses features of Luhansk festive culture in early twentieth century. Analyzed the specific organization of mass events in the open air.*

**Key words:** mass celebrations, rally, theatrical rally, demonstration, Luhansk region.

На початку ХХ століття Луганськ затвердив себе в якості найбільшого промислового, наукового, культурного центру зі своїм особливим життєвим устроєм і різноманітними традиціями.

Про досягнення промисловості, заводах, заводських робітників дуже багато писали в радянський час. Природно, що на ряду з іншими, більш «серйозними» темами, в полі зору дослідників час від часу потрапляла і тема культурного життя робітників. Активні зрушення в культурному житті регіону відчуються після Великої Жовтневої соціалістичної революції у 1917 році.

Луганщина та її мистецькі сили не стояли осторонь бурхливих подій 20-х років ХХ ст. Політична ідеологія, скерована з радянських центрів Москви, Харкова, Києва – впроваджувалася на території Луганської області і в тій чи іншій мірі впливала на долю митців, мистецьких течій, на специфіку організації масових свят.

Метою статті є висвітлення особливостей та специфіки організації масових свят на Луганщині 20–30-х рр. ХХ століття.

Безпрецедентною подією у театральному житті регіону 20-х років стало відкриття у 1922 році першого професійного драматичного театру в Донбасі «Шахтерка Донбасу», організатором, художнім керівником та головним режисером якого був Григорій Свободін.

Театральне життя регіону на початку 20-х років представлене, переважно, виставами гастролюючих драматичних, оперних та театрів музичної комедії. Гастролери, подорожуючи Донбасом, мали на меті: показати робітникам шахтарського краю роботу своїх колективів; вичити потреби та вимоги сучасної їм аудиторії.

У 20-х роках ХХ століття ведуться роботи з благоустрою робочих садів. Особлива увага звертається на культурні заходи просто неба [1]. Впорядковуються сади заводів Ж. Р., О. К. Л. та емаліровочний. У колишньому ботанічному саду будується літній театр на 800 чоловік. Для обслуговування цього театру культвідділ райкому металістів запрошує російську драматичну трупу в складі 35 чоловік під управлінням режисера і артиста харківських театрів Добровського.

Вперше Міський сад згадується в матеріалах Луганського обласного архіву за 1897 рік. Міська управа в цей рік передає сад в оренду Гірничо-Комерційному Клубу. Територія саду була оточена стіною і розділена на дві частини: Гірничо-Комерційний сад і Міський. Найулюбленішим місцем відпочинку був Міський Сад (з 1922 р. носить ім'я 1 Травня). Вхід в сад був платним, в саду грав оркестр, торгували буфети. Взимку заливали каток.

В саду були відкриті літній театр, «раковина» для оркестру, павільйони. У 1915 р. була зроблена спроба відкрити літній кінематограф. Ініціатором виступив М. Ямпольський, завідувач училищем при заводах Гартмана. У літньому кінематографі демонструвалися як розважальні, так і наукові фільми, серед яких «Життя мікробів», «Крокодили», «Скорпіон», а також фільми пропагандистського характеру («Звірства німців в Росії», «Геройський подвиг капітана Нестерова»).

Тут в садах влаштовувалися Різдвяні гуляння. Проводилися заходи «новорічної ялинки», навколо якої розташовувалися Балаганчик, маленькі театрики. Народ розважали петрушки, клоуни, привозилися невеликі звіринці. Організаторами таких гулянь зазвичай були міські благодійні товариства. У Луганську, наприклад в 1910-х роках було Луганське благодійне товариство, Римсько-Католицьке благодійне товариство, Єврейське.

За постановою союзних організацій навесні 1928 року колишній ботанічний сад був переданий у розпорядження культкомісії заводу № 60. У ньому організуються театр і кіно. Культкомісія розробляє ряд заходів щодо обладнання та благоустрою саду. Постановлено побудувати і обладнати стрілецький тир, закупаються ігри: доміно, шахи, крокет і інші. Запрошується духовий оркестр у складі 22 осіб. Кіно, для зручності публіки, переноситься в приміщення. Запрошуються гастролюючі колективи. Особлива увага звертається на масову роботу: організація масових та сімейних вечорів, давніх гулянь.

На початку ХХ ст. особлива увага приділяється організації та проведенню свята 1 травня. Традиції першотравневих свят вкоренилися в Луганську ще з 1906 р. Щороку луганські робітники відзначали 1 Травня, за винятком суворої реакції в 1909, 1910 і 1911 рр [1].

Історія свята «День солідарності трудящих» (це первинна назва свята 1 Травня), бере початок з липня 1889 року, коли учасники конгресу Другого Інтернаціоналу приймають рішення зробити 1 Травня «червоним» днем календаря, як данину пам'яті робочим Америки. Потім свято вирішено було зробити міжнародним. Багато було назв у свята, а саме: День праці, День весни, Свято весни і праці, День міжнародної солідарності трудящих.

З особливим піднесенням першотравневе свято відбулося в місті Бахмут у 1926 р. У святковій ході брали участь діти, профспілки, військові частини, спортивні організації, допризовники, скаути, учні шкіл міста. Вихованці дитячих будинків і притулків роз'їжджали на прикрашених вантажівках. У всіх театрах відбулися святкові концерти та мітинги. Увечері відбувалося урочисте вшанування героїв праці. Вночі на площі просто неба була здійснена постановка п'єси «Гімн життя» [1].

Плануючи першотравневе свято 1928 р. в Луганську, керівництво міста вирішує перенести святкування на стадіон. В рамках святкування пройдуть вільні рухи фізкультурників, в

яких візьмуть участь 1700 осіб, масова інсценівка «Світовий Жовтень», в якій візьмуть участь понад 300 чоловік, далі концерт об'єднаного духового оркестру під керуванням Епштейна у складі 120 чоловік, хор дітей (120 ч.) , хор дорослих (150 ч.), концерт струнного оркестру в складі 100 чоловік, виступ велостудії з фігурною їздою. Вся театралізована видовищна програма планувалася закінчитися о 3 годині дня. Увечері для всіх трудящих були відкриті клуби, сади, кіно. У клубах намічаються виступи драматичних і хорових гуртків.

В цей день були скасовані зупинки транспорту біля Палацу Праці та братської могили, планувалося спростити маршрут театралізованої ходи організації міста та скоротити до мінімуму виступи ораторів на мітингу. Струнками колонами проходили частини Червоної Армії, діти, колишні безпритульники з будинку-комуни, залізничники, текстильники і держзавод № 60 та інші. Серед демонстрантів яскраво виділялися червоні прапори, як у далекі роки Великої Французької буржуазної революції. Червоний був основним геральдичним кольором. На прапорах він символізує бунт, революцію, боротьбу.

На жаль, як констатує преса того періоду, були серйозні недоліки в проведенні свята першотравня. «Світовий Жовтень» не вийшов. Керівники та організатори свята виявили повну безпорадність. Інсценівка звелася до вальсу шести пар дівчат. Ще гірше були справи з концертною програмою. Диригент духового оркестру Епштейн зібрав всього 10–12 музикантів, диригент струнного оркестру Кушлін ще менше учасників колективу.

Вдалою частиною свята були вільні рухи дітей-фізкультурників. Одягнені у все біле, вони яскравими точками миготіли на великому майданчику стадіону, символізуючи чистоту, незаплямованість, невинність, чесноту, радість. Слід зазначити, що найчастіше білий колір асоціюється з денним світлом, а також з силою, яка втілена в молоці.

Коли фізкультурники підходили до кінця, з боку Кам'яного Броду злетів літак. Покружлявши над Ботанічним садом, він повернув до стадіону і знизився до висоти двоповерхового будинку. Аероплан піднявся увись і почав здійснювати «мертві петлі», «ковзання на крилі» і т.д., що викликало захоплені оплески у всіх присутніх на святі.

Символами першотравня були червоний прапор, червона гвоздика, гасло «Пролетарі всіх країн, єднайтеся!».

Аналізуючи масові дійства цього періоду, відомий теоретик театру А. І. Піотровський підкреслював: «Дві основні форми соціального спілкування виніс робітничий клас з глухих підпільних часів: маніфестацію і мітинг» [5, с. 51].

У цей період і в наступні роки на Луганщині простежується тенденція до розвитку мітингової дії в масових святах, що особливо характерно для періоду перших п'ятирічок.

Звернемо увагу на план проведення свята, присвячений 8 березня. З 27 лютого по 8 березня 1929 р. по цехах і установах міста Луганська було проведено збори робітниць, службовців з постановкою доповіді про міжнародне, внутрішнє становище та про святкування 8 березня. Другого березня був проведений вечір старих робітниць заводів № 60 і Артема з постановкою доповіді про участь робітниць у виробничому житті та громадській роботі. Вечір завершився художньою постановкою і чаюванням. Третього березня було проведено міське стрілецьке змагання, приурочене до Дня 8 березня. У змаганні брали участь 28 жінок. Четвертого березня відбулося об'єднане урочисте зібрання робітниць і дружин робітників, робітників заводів № 60 і Артема. Сьомого березня проведено об'єднані збори робітниць і службовців, їх дружин, робітників дрібних підприємств швейпром і радянських установ з охопленням 450 осіб, де була проведена «Вікторина» з визначенням кращої відповіді та з визначенням переможця [2].

У Ровенецькому районі на честь святкування Дня 8 березня було проведено 7 святкових вечорів. Цими вечорами була охоплена велика кількість робітниць і селянок. Всі ці вечори проходили під загальними гаслами партії підняття врожайності, розширення посівної площі, зниження собівартості, підняття продуктивності праці і здійснення гасла партії про боротьбу за культурну революцію в побуті робітника і селянина. В рамках святкувань проводилися вечори запитань і відповідей, за кращі і правильні відповіді робітниці і селянки преміювалися. Напередодні свята проводилося урочисте засідання з доповідями «Жінка і соціалістичне будівництво» [2].



У 30-ті роки ХХ ст. на Луганщині поширюється рух художньої самодіяльності. Населення виявляє зацікавленість до театралізованих форм розваг. Традиційними для цього періоду стали огляди художньої самодіяльності та театралізовані мітинги, які стали новою формою масової політичної агітації. На театралізованих мітингах виступали хори, оркестри. Готувалося спеціальне оформлення. Різні види мистецтва доповнювали і підсилювали агітаційні промови ораторів.

В умах як керівництва Радянського Союзу, так і всього радянського населення у 20-х роках, велика увага приділялася святкуванню 1 Травня. Так у 1930 р. свято проходило в місті Луганську під гаслами: подальшого зміцнення індустріалізації країни, колективізації сільського господарства, розгортання культурної революції тощо. В рамках святкування в місті проводився місячник українізації. Святкування відбувалося два дні. Першого травня було організовано демонстрацію, як в місті, так і в селах регіону. В рамках святкування улаштовувалися святкові травневі вечори у клубах, сільбудах, хатах-читальнях, культустановах з демонструванням революційних кінофільмів. Особливого значення набувають паради фізкультурників. В цей час відбувалося відкриття літніх садів відпочинку та організація культурно-масової роботи в них. Загальне святкування травневого свята носило масовий характер. Луганський окружний комітет КП (б) наполягав на тому, щоб організатори святкувань уникали шаблонів та неорганізованості, які помічалися в попередні роки, для цього це святкування мусить бути добре технічно організоване [3].

В ці роки з особливим підйомом проводиться свято Великого Жовтня.

У місті Старобільськ при підготовці святкування 19-ї річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції відділом культури і пропаганди ленінізму Старобільського окружного комітету КП (б) України був складений докладний план святкової кампанії.

Святкування тривало п'ять днів. Четвертого жовтня увечері проводилася міська районна конференція жінок – робітниць і колгоспниць. На конференції відзначили преміями кращих ударниць-стахановок соціалістичного виробництва. П'ятого жовтня були проведені вечори молоді, присвячені 19 річниці Жовтня. В цей день організовувалися молодіжні карнавали, присвячені проекту сталінської конституції і подіям в Іспанії. Шостого жовтня проводилися дитячі ранки по школах міста. О шостій вечора відбулися урочисті засідання пленумів Міськради та сільради за участю районних організацій. Після пленумів влаштовувалися самодіяльні вистави для учасників зборів [4].

Масовість все більше стає об'єктом ретельного планування. Необхідно було у вигідному світлі представити втілення радянського свята. У цей період важлива була масштабність заходів і насамперед її неухильне зростання. Тому звіти про проведення свят починалися, як правило, з числа учасників, яких не повинно було бути менше ніж у минулому році. Слідуючи такій кількісній логіці, святкові демонстрації початку ХХ століття набули гігантських масових масштабів. Слід сказати, що важливим була не точність цих кількісних даних, а саме гра з цифрами як відображення образу радянського мислення, в якому «масовість» грала роль центральної референтної величини [6].

Основний акцент ставиться на урочистостях, які відбувалися 7 жовтня 1936 р. О 10 годині ранку всі учасники збиралися на площі Гоголя. О 10 год 30 хв. початок демонстрації від площі Гоголя до стадіону Динамо, де всі учасники шикуються у сім колон для участі в урочистому мітингу. У першій колоні знаходилися військкомат, міліція, червоний хрест, загін червоних партизан, фізкультурники; у другій, третій і четвертій – школи № 1, 2, 3; у п'ятій колоні знаходилися ст. Старобільськ, завод ім. Блюхера, Старобільська МТЗ, нафтосклад; далі швейна фабрика, пивзавод, маслозавод, хлібозавод та інші підприємства міста, завершальною була сьома колона в складі колгоспників сіл Підгорівка, Чмировка, Піщане та інших.

Вдень на стадіонах і спортмайданчиках проводилися фізкультурні виступи. Увечері святкову програму складали виступи колективів художньої самодіяльності, кіновистави, які проводилися по клубах і театрах. Закінчувалося святкування 19-ої річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції 8 жовтня вечорами-маскарадами [4].

Увага приділялася художньо-культурному оформленню жовтневих демонстрацій: в лозунгах і плакатах були показані досягнення, що їх домоглися трудящі за дев'ятнадцять років.

У Луганську святковий мітинг починався «Інтернаціоналом». Все дійство проходило біля пам'ятника Ілліча. Вночі місто світилося тисячами палаючих лампочок, привертало до себе увагу вітрини магазинів, на яких розташовувалися портрети, декоровані червоними рамками.

Архівні документи свідчать про те, що організація театралізованих дійств на Луганщині мала загальний масовий характер. Велика увага приділялася символічному оформленню та декоруванню транспортних засобів, що зображували діяльність окремих заводів, з максимальним використанням в образному рішенні новітніх технічних можливостей (матеріалів, звуку тощо). Кавалькада оформляється виробничими емблемами, бутафорськими фігурами і іншим силами самих підприємств міста Луганська, що відкривало можливості творчої фантазії, самодіяльності.

Основною формою святкувань стали мітинги та демонстрації у оформленні яких використовується радянська символіка (червоні прапори, емблеми та інше).

Слід зазначити, що драматургія свята як універсального твору мистецтва мала важливу мету. Відбувався розподіл за часом різних елементів святкування. Організація розважальної частини в другій половині першого дня і на другий день дозволяла уникнути змішання політичної урочистої частини, що включала урочисті збори, демонстрацію і мітинг, і народних гулянь, які теж мали ідеологічне призначення, а саме: виконували дидактичну функцію – виховання в дусі колективізму, а також формування «доброго смаку». Радянське свято розглядалося як символ нового часу і використовувалося для того, щоб підкреслити контраст між системами і світоглядами.

На основі аналізу масових свят післяжовтневого періоду доходимо до висновків, що саме в цей час відбуваються активні пошуки у організації масових дійств просто неба. Така тенденція була обумовлена ідеологією та радянською культурною політикою цього часу. У масових видовищах особлива увага приділяється символічному характеру декораційно-художнього оформлення, яке за змістом відповідало загальній ідеології радянського часу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Луганської області (далі ДАЛО), ф. газетний, оп. 1, спр. 67, 68 арк.
2. ДАЛО, ф. Луганский окружной комитет КП(б)У г. Луганск, оп. 1, спр. 994, 101 арк.
3. ДАЛО, ф. Луганский окружной комитет КП(б)У г. Луганск, оп. 1, спр. 1115, 64 арк.
4. ДАЛО, ф. Старобельский окружной комитет КП(б)У г. Старобельск, оп. 1, спр. 1106, 21 арк.
5. Пиотровский А. И. Празднества 1920 года. За советский театр!: сборник статей / А. И. Пиотровский. – Луганск : Academia, 1925. – 78 с.
6. Рольф М. Советские массовые праздники / М. Рольф. – М. : РОССПЭН : Фонд первого президента России Б. Н. Ельцина 2009, – 439 с.

УДК 792.07

Ю. О. МОСКВИЧОВА

### ТЕАТРАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ ВІННИЧИНИ

*У статті розглянуто динаміку розвитку театрального мистецтва Вінничини, зокрема періоду Незалежності України. Проаналізовано домінуючі тенденції функціонування театральних закладів регіону, фестивального руху, репертуарних принципів. Визначено засади збереження традицій та новації у діяльності повідних професійних та аматорських колективів на сучасному етапі.*

**Ключові слова:** театр, театральне мистецтво, Вінничина, театральний фестивальний рух, історичні етапи функціонування.

## ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ВИННИЧЧИНЫ

*В статье рассмотрено динамику развития театрального искусства Винниччины, в частности в период Независимости Украины. Проанализировано доминирующие тенденции функционирования театральных заведений региона, фестивального движения, репертуарных принципов. Определены принципы сохранения традиций и новации в деятельности ведущих профессиональных и любительских коллективов на современном этапе.*

**Ключевые слова:** театр, театральное искусство, Винниччина, театральное фестивальное движение, исторические этапы развития.

## THEATRE TENDENCIES OF MODERN VINNYTSIA REGION

*The article examines the dynamics of the dramatic art development in Vinnytsia region during the period of the independence of Ukraine. In the article the dominating tendencies of theatre establishments, festival movement and repertoire principles functioning were analyzed. The principles of the traditions' preservation and innovation of the leading professional and amateur groups functioning at the modern stage were defined.*

**Key words:** theater, dramatic art, Vinnytsia region, theatre festival movement, the historical stages of development.

Національна культура та мистецтво – важливі чинники духовного відродження суспільства, формування національної самосвідомості та патріотизму, утвердження гуманістичних цінностей. Важливою складовою українського мистецтва є театр. Сьогодні в Україні діє 44 драматичні театри, 31 музично-драматичний театр, 41 – дитячих та юнацьких театрів (в тому числі 29 лялькових), 10 театрів музичної комедії та мініатюр.

Проблематика дослідження регіональних аспектів театрального життя України в об'єкті досліджень О. Шлемко, Я. Партоли, О. Боньковської, Р. Леоненко, С. Керімової, П. Даценко, П. Чуприни, Л. Процик, В. Ковтуненко, Т. Кіндзерської та ін. Ними досліджуються питання становлення, розвитку та діяльності театральних колективів Західної України, Полісся, Волині, Слобожанщини, АР Крим. У дисертаційних роботах М. Антошко, Т. Бурдейної-Публіки, О. Черкашиної досліджується історія зародження та становлення театрального мистецтва Поділля, зокрема Вінниччини, середини ХІХ – першої половини ХХ ст. Проте сучасне театральне життя регіону досі залишається недостатньо висвітленим у працях вчених.

Метою статті є дослідження історії розвитку і сучасного стану функціонування театральних установ і колективів Вінницької області. Паралельно актуалізується вивчення мистецької динаміки театрального життя Вінниччини періоду Незалежності України.

Сьогодні на Вінниччині діє 2 професійні театри та понад 700 аматорських колективів та окремих виконавців театрального жанру. Головним театральним осередком міста та області по праву вважається **Вінницький державний академічний музично-драматичний театр імені Миколи Садовського**. Історія театру починається далекого 1910 р., коли Вінниця бурхливо розвивається, набуваючи рис економічного та культурно-мистецького центру [1]. Процес становлення театрального життя міста проходив непросто. У Вінниці не було постійної акторської трупи і до 1917 р. на сцені театру виступали виключно заїжджі актори та театральні колективи, адже приміщення в стилі модерн, побудоване за проектом вінницького архітектора Григорія Артинова, було одне з найкращих в Україні [2]. І тільки 1920 р. сформувався постійний театральний колектив, який об'єднав у собі дві трупи – «Молодий театр» під керівництвом Гната Юри та «Новий Львівський театр», яким керував Амвросій Бучма. Але вже через три роки талановитий колектив театру запрошують на постійну роботу до Харкова, а потім до Києва. В цей час на гастролях у Вінницькому театрі побували провідні радянські театри та видатні актори

Петро Саксаганський, Наталія Ужвій, Ігор Ільїнський, Юрій Шумський, Леонід Собінов, Михайло Царьов. Двічі до театру приїздив славетний російський поет Володимир Маяковський. Побувала тут й танцівниця Айседора Дункан.

З жовтня 1933 р. театр починає функціонувати як театр опери та балету. Його художнім керівником стає відомий актор і режисер С. Бутовський, учень М. Садовського. В репертуарі театру цього часу опери «Аїда», «Травіата» Дж. Верді, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Пікова дама», «Євгеній Онегін» П. Чайковського. В 1940 році Вінницький театр опери та балету реорганізовано в український обласний музично-драматичний театр.

У повоєнні роки трупу театру очолив Федір Верещагін – випускник Київського інституту театрального мистецтва (1941 р.), видатний режисер, народний артист України. Протягом 1948–1986 років він був головним режисером, директором, художнім керівником театру. Це був самобутній, великий майстер сцени, чудовий педагог, який зростив і виховав не одне акторське покоління. За свою майже 40-річну діяльність у Вінницькому театрі здійснив на його сцені постановку понад 130 вистав, за п'єсами сучасної та класичної вітчизняної та зарубіжної драматургії<sup>1</sup>. Театр під керівництвом Ф. Верещагіна займав провідне місце не тільки в Україні, а й у тодішньому Радянському Союзі, гастролював по всіх республіках. З успіхом театр співпрацює з відомими музикантами і драматургами. Окремі з них, такі як М. Зарудний, І. Стаднюк, Я. Стельмах, П. Майборода, писали спеціально для Вінницького театру.

В 1957 році театру присвоєно ім'я корифея української сцени М. Садовського. В 1960-х роках розпочали свою творчу діяльність В. Селезньов, М. Овчаренко, В. Матковський, К. Норець, Л. Белозорова, В. Хрещенюк, К. Барил, Г. Цехмиструк, Г. Пугій. Період 1960–1980-х років на-самперед пов'язаний з постановками творів національної класичної драматургії країн колишнього Радянського Союзу [9]. В репертуарі театру з'являються п'єси «Маріне» М. Бараташвілі (Грузія), «Шовкове сазане» А. Кахара (Узбекистан), «Перевертень» А. Кіцберга (Естонія), «Свята святих» І. Друце (Молдова), «Мурат» А. Шортанова (Кабардино-Балкарія), «Прощання у червні» О. Вампілова (Росія), «Поема про любов» Г. Мусрепова (Казахстан).

З 1986 року і до сьогодні Вінницький музично-драматичний театр очолює народний артист України В. Селезньов, учень Ф. Верещагіна. Працює в театрі з 1961 року. Визнаний майстер сцени, режисер-постановник пройшов шлях від актора до головного режисера, художнього керівника Вінницького академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського. Ним створено більше 80 вистав, серед яких «Дванадцята ніч» В. Шекспіра, «Плаха» Ч. Айтматова, «Камінний господар» Л. Українки, «Ревізор» М. Гоголя, «Баядера» І. Кальмана, «Шалений день або Одруження Фігаро» Бомарше та ін. В доробку режисера – ряд інсценізацій віршованих та прозових творів, серед них «Мазепа» Б. Лепкого, «Маруся Чурай» Л. Костенко [10]. Ним також написано низку драматичних творів, які з великим успіхом були поставлені на сцені театру: «Чорний дипломат», «Смертельний трюк», «Незакінчена історія», «Осінь мелодія» та ін.

Саме завдяки виваженому керівництву В. Селезньова у важкий період початку Незалежності України, коли не вистачало коштів державного фінансування, театр не припинив свою роботу, більше того, керівнику вдалося втримати акторську трупу, зберегти надзвичайно талановитий колектив. В 1993 році за ініціативою Віталія Селезньова при Вінницькому музичному училищі імені М. Леонтовича (тепер училище культури і мистецтв) було відкрите театральне відділення, яке готує акторів – молоде талановите поповнення Вінницького музично-драматичного театру.

Важливим здобутком стає участь Вінницького театру у фестивалі «Тернопільські театральні вечори». Так, лірична комедія Г. Фігейреду «Дім, у якому переночував бог» (2003 р.) здобула визнання глядачів. Режисера-постановника вистави – В. Шалигу – нагороджено Дип-

<sup>1</sup> Серед них «Назар Стодоля» Т. Шевченка, опера «Катерина» М. Аркаса, «Марина», «Мертвий бог», «Весна» М. Зарудного, «Сон князя Святослава» І. Франка, спектаклі «Перевертень» О. Кіцберга, «Поема про любов» Г. Мусрепова, «Люди не ангели» І. Стаднюка, «Третя патетична» М. Погодіна, «Емілія Галотті» Г. Лессінга, «Собор Паризької богоматері» В. Гюго, «Дума про тебе» М. Стельмаха, «Вибір» Ю. Бондарєва та ін.

ломом за кращу режисуру. 2004 р. комедію-жарт Я. Стельмаха «Кохання в стилі бароко» (режисер-постановник – Т.Славінська) відзначено призом глядацьких симпатій.

28 жовтня 2004 року театр отримав статус академічного.

Визначною подією 2007 року стала участь театру у IV регіональному фестивалі «Золоті оплески Буковини–2007 р.» у місті Чернівцях. Виставу Д. Псафаса «Потрібен брехун» (режисер-постановник В. Селезньов) визнано найкращою комедією, а виконавець головної ролі заслужений артист України А. Вольський нагороджений дипломом «Найкраща чоловіча роль фестивалю».

Сьогодні труп театру нараховує 49 осіб, серед них народні артисти України В. Селезньов, Н. Кондратюк, Л. Белозьорова, К. Барил, В. Прусс; заслужені артисти України А. Вольський, Д. Калакай, А. Книшук, Н. Колесниченко, Н. Кривцун, Л. Мамікіна, В. Постніков, Т. Славінська, В. Хрещенко, М. Чуча та ін. Майже третина творчого колективу – молодь до 30 років. Випускники театрального відділу Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича успішно працюють разом з досвідченими акторами: О. Бандура, Ж. Андрусишена, К. Селезньова, Н. Шолом, Б. Костюк, М. Какарькін, М. Крисов та ін. Деякі з молодих артистів зайняли провідні місця у трупі театру, ствердилися як перспективні актори, молоді режисери.

В діючому репертуарі обласного українського академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського 27 вистав і 6 композицій для дітей. Театр зберігає свої музичні традиції, поновлюючи репертуар виставами «Циганський барон», «Ханума», «Баядера», «Запорожець за Дунаєм», «Дорога Памела», «За три кроки від Бродвею», «Майська ніч».

До цікавих творчих здобутків належать вистави за творами Шолом-Алейхема «Поминальна молитва», Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик», М. Булгакова «Життя та смерть пана де Мольєра», Ч. Айтматова «Плаха», М. Гоголя «Різдвяна ніч», Л. Українки «Камінний господар», І. Карпенка-Карого «Гроші», А. Чехова «Дядя Ваня», І. Франка «Украдене щастя», Я. Стельмаха «Кохання у стилі бароко». Для маленького глядача в репертуарі театру вистави «Стережися лева», «Бременські музиканти», «Пригоди Буратіно», «Дванадцять місяців», «Зимова казка», «Новорічні пригоди Котигорошка».

Нині триває вже 80-й театральний сезон Вінницького академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського. Головний принцип колективу – жодного сезону без прем'єри<sup>1</sup> Нові вистави театру незмінно перемагають на театральних фестивалях «Золоті оплески Буковини» (Чернівці), «Тернопільські театральні вечори. Дебют» (Тернопіль), міжнародному фестивалі «Подія», отримують високе визнання («Лісова пісня» Л. Українки у постановці Т. Славінської відзначена Премією Кабінету Міністрів України ім. Лесі Українки за 2009 рік).

Прем'єри театру останніх років: «Собаке серце» М. Булгакова, «Анна Кареніна» Л. Толстого (режисер В. Селезньов), комедія «Замовляю любов» Т. Іващенко, вистава-мюзикл для дітей «Попелюшка» (режисер В. Васалаті) [8].

В усі періоди творчого життя Вінницький академічний музично-драматичний театр ім. М. Садовського гідно репрезентував традиції українського національного музично-драматичного мистецтва. За період Незалежності театр сформував своє творче обличчя, має свою постійну глядацьку аудиторію, є незмінним учасником всіх тематично-мистецьких захо-

<sup>1</sup> 2005 р. – «Майська ніч» М. Старицького, за М. Гоголем (постановка В. Селезньова); «Дядя Ваня» А. Чехова (постановка Т. Славінської); 2006 р. – «Ревізор» М. Гоголя (В. Селезньов); «Дім Бернарди Альби» Ф. Г. Лорки (Т. Славінська); 2007 р. – «Шалений день або Одруження Фігаро» Бомарше (В. Селезньов); «Наталка Полтавка» І. Котляревського (А. Канцедайло); 2008 р. – «Халемські мудреці» М. Гершензона (В. Сікорський); «Лісова пісня» Л. Українки (Т. Славінська); 2009 р. – дві п'єси В. Селезньова у постановці автора «Незакінчена історія» та «Осінь мелодія»; «Так виходять у люди» О. Островського (В. Селезньов); «Von arretit або Гарнір по-французьки М. Камолетті (Т. Славінська); 2010 р. – «Політ над гніздом зозулі» Д. Вассермана (В. Сікорський); «Жага екстриму» А. Крима (В. Селезньов); «Вісім люблячих жінок» Р. Тома (Т. Славінська); 2011 р. – «Ніч Святого Валентина» О. Марданя (Т. Славінська); «Осінь у Вероні» А. Крима (Т. Славінська); «Софія» В. Селезньова; 2012 р. – «Анна Кареніна» Л. Толстого (В. Селезньов); «Я б тобі небо прихилив» І. Карпенко-Карого (О. Бандура).

дів області. В останні роки, завдяки продуманій репертуарній політиці та мистецькому менеджменту відчутно збільшилась молодіжна глядацька аудиторія.

**Вінницький академічний обласний театр ляльок** – один з перших лялькових театрів в Україні та один з найкращих театральних колективів нашої держави. Цьогоріч (2013) йому виповнюється 75 років. Його витоки – у самодіяльних гуртках лялькарів 30-х років, які в 1938 році під керівництвом М. Козловського та Є. Яворовського об'єдналися в єдиний колектив обласного підпорядкування, що відповідно отримав професійний статус [3].

Першим режисером театру було призначено Вітольда Нейбрандта-Ковешко, поляка за походженням, який в 1938 році приїздить до Вінниці, закінчивши курси режисерів-лялькарів у Київському державному театрі ляльок. В цей же час тут починає працювати молодий Володимир Шестако, закінчивши вищі режисерські курси при театрі Сергія Образцова. Їх справедливо можна вважати співзасновниками Вінницького лялькового театру.

10 жовтня 1938 року – відкриття першого театального сезону колективу прем'єрою вистави «Чарівні жорна» О. Кундзича за мотивами української народної казки. Цей день вважається днем народження Вінницького лялькового театру [3]. Всі вистави театру були виїзними, оскільки власної сцени театр не мав. Театральна трупа складалась із 8 акторів, які власноруч виготовляли ляльки, грали, співали, танцювали. В 1938–1941 роках в репертуарі театру популярними були вистави «Зірнька», «Незвичайні пригоди Петрушки», «Казка про попа та наймита його Балду» О. Пушкіна, «Пригоди Буратіно» О. Толстого, «Як мужик двох генералів прогдував» М. Салтикова-Щедріна, «За щучім велінням» Є. Тараховської, «Червоненька квіточка» П. Аксакова, «Білий пудель» О. Купріна.

Після Великої Вітчизняної війни ляльковий театр відновлює свою роботу, його директором і художнім керівником стає В. Шестако, який впродовж чотирьох десятиліть очолював творчий колектив. Продовживши кращі театральні традиції в 50–60-х роках ХХ ст., він зібрав чудовий акторський колектив і створив власну систему навчання техніці ляльководіння («школа Шестака»), відому серед вітчизняних лялькарів. В репертуарі театру цього періоду вже понад 40 вистав<sup>1</sup>. Вінницький ляльковий театр успішно стверджується і отримує визнання. Так, 1964 р. на республіканському огляді театрів ляльок у Києві колектив театру був нагороджений Дипломом другого ступеня за виставу «Котигорошко» Г. Усача, 1967 р. – Диплом першого ступеня за виставу «Великий Іван» С. Образцова та С. Преображенського.

Впродовж 1982–1995 рр. художнім керівником і головним режисером театру був Володимир Лісовий – заслужений артист України, багатогранна творча особистість. З його приходом театр оновлюється, поповнюється молоддю акторська трупа (І. Александрова, Л. Качанова, Г. Сиротюк, В. Пасічник, Л. Карнаух, О. Свіньїн, Т. Свіньїна, П. Горбанський). Продовжують працювати такі майстри сцени як Євдокія і Семен Венгер, О. Васютинський, режисер-постановник М. Ніколюк, талановиті художники А. Гладкова і Т. Шабанова. В репертуарі театру – популярні вистави: «Сембо» Ю. Єлисеєва, «Принцеса на горошині» В. Лісового, «Гноми доброї Білосніжки» Г. Усача, «Маленька фея» В. Рабадана, «День народження Бутуза» М. Туровер, «Ведмежатко Рім-Тім-Ті» Я. Вільковського, «Кіт у чоботях» Г. Владичиної, «Малюта-кармалюта» Г. Усача [5].

Поповнення акторської трупи завершується приходом випускників Харківського інституту мистецтв В. Кривобока, І. Зельгіної, Р. Радіонової, випускників Дніпропетровського театального училища Н. Гаврикової, М. Бочарової, Л. Журавель [6].

В.Лісовий за період роботи у театрі поставив 22 вистави, окремі з яких принесли перемогу на конкурсах і фестивалях. Так, 1993 року, після 55 років існування театру як пересувного, Вінницький ляльковий театр отримує власний стаціонарний сценічний майданчик і глядаць-

<sup>1</sup> Серед них «Зайка-зайка» С. Михалкова, «Микита – російський богатир» Т. Ковалевської, «Снігурчина школа» Г. Ландау, «Буратіно» О. Борисової, «Золоті зерна» В. Білоусової та Т. Доліної, «Вовк та семеро козенят» Ю. Гімelfарба, «Феніст – ясний сокіл» М. Шестакова, «Морозко» М. Шуринової, «Майська ніч» М. Старицького за М. Гоголем, «Сонячні промені» Г. Усача, «Дівчинка і ведмідь» В. Швембергера, «Великий Іван» С. Образцова та С. Преображенського, «Справжній товариш» В. Шестака та А. Кривенка, «Дюймовочка та її друзі» Г. Усача та ін.

ку залу на 100 місць [7]. Це відбулося завдяки капітальному ремонту приміщення, де працює театр (вул. Л. Толстого, 6).

Головним режисером Вінницького лялькового театру впродовж 1995-1999 рр. був заслужений артист України М. Ніколюк (учень В. Шестака), а з 1999 р. стає О. Свіньїн (випускник Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського). Ляльковий театр – учасник і переможець Міжнародних фестивалів дитячих театрів з виставами «Гноми доброї Білосніжки» (м. Ясси, Румунія, 1994) та «Наш веселий колобок» (м. Кельце, Польща, 1998).

Визначною подією в творчому житті колективу театру стало започаткування з 1999 р. власного фестивалю – «Подільська лялька». Головним ініціатором фестивалю виступив директор театру Михайло Байдюк. Хоча початково фестиваль планувався проводитися через два роки поперемінно в одному з обласних центрів Поділля, проте «прижився» він саме у Вінниці. Фестиваль зростає, отримує статус міжнародного, стимулює гастрольну діяльність. Вистави Вінницького колективу неодноразово отримували фестивалеві визнання: перша премія за виставу «Коза-дереза» М. Супоніна (2001), третя премія за виставу «Хто розбудить Сонечко?» О. Веселова (2003), диплом за кращу чоловічу роль та приз глядацьких симпатій за виставу «Як лисичка пташкою була» О. Кузьміна (2005), Гран-прі за виставу «Івасик-Телесик» (2007).

Вистави театру із незмінним успіхом проходять на фестивалях в інших містах: «Золотий Телесик» (Львів) – «Коза-дереза» (2001); «Лялькові зустрічі» (Донецьк) – «Хоробра Іяна» (2005); фестиваль вистав проти СНІДу «Віримо» (Харків) – «Вирішуй сам» Л. Земелько і П. Горбанського, «Серебряный осетр» (Волгоград, Російська федерація) – «Івасик-Телесик», «Мистецтво молодих» (Коломия) – «Івасик-Телесик» (2007).

У грудні 2007 р. за видатні досягнення у галузі театрального мистецтва колектив театру удостоївся статусу академічного.

Сьогодні колектив театру складається з двох труп, які мають свій репертуар та керівників – провідних майстрів сцени Т. Свіньїну та Г. Тарусову. Завдяки праці заслуженого працівника культури України, головного художника театру А. Гладкової, художника-постановника Т. Шабанової, художника-модельєра Т. Середенко, конструктора ігрових ляльок А. Молдована, молодих українських художників О. Іванової, Н. Павлової створюються високопрофесійні яскраві театральні постановки для дітей від 3-х років. Театр перебуває в постійному творчому пошуку різноманітних засобів сценічної виразності. Актори театру володіють всіма засобами сучасного лялькового мистецтва, вільно водять маріонетки, рукавичні ляльки, тростинні й планшетні ляльки. Вистави виконуються переважно українською мовою, проте є постановки російською, польською, румунською, англійською та італійською мовами. В доробку театру – п'єси різних жанрів українських і зарубіжних авторів, вистави за мотивами українських народних казок, казок народів світу. В останні роки театр надає перевагу п'єсам сучасних авторів. Результатом такої співпраці з сучасними вітчизняними драматургами, режисерами інших театрів ляльок України здійснено нові постановки: «Як Лисичка пташкою була», «Івасик-Телесик», «Три міхи хитрощів» (автор – О. Кузьмін, м. Черкаси); «Чарівник Нуль-Один або Петрик у Вогнедимному Королівстві», «Кому потрібен Сніговик?» (автор – В. Лісовий, м. Тернопіль). Творчий колектив Вінницького академічного обласного театру ляльок не зупиняється на досягнутому, знаходиться в постійному пошуку нових ідей, ініціює та реалізовує сучасні цікаві творчі проекти.

На сьогодні у Вінницькій області поряд з професійними працюють численні аматорські колективи (20 з них носять почесне звання «народний аматорський») та окремі виконавці театрального жанру. Здобули визнання нові форми театрів – малих форм і театрів естради, поетичного спрямування [4].

Виокремлюється своїми творчими досягненнями народний аматорський театр Іллінецького районного будинку культури (РБК), заснований ще 1911 р. в радянський час колектив отримувал всесторонню підтримку влади, 1959 р. театр удостоєний звання «самодіяльного народного». Режисер І. Задорожний – фундатор післявоєнного театру, його постановки перемагали на численних республіканських та всесоюзних фестивалях. В репертуарі 60–70-х рр. – п'єси «Фата моргана» М. Коцюбинського, «Фараони» О. Коломійця, «Земний рай» О. Васильєва та ін.

Сьогодні в трупі театру понад 30 акторів, керівник колективу – Ю. Рижов. До репертуару театру входять різножанрові вистави: «Земля» О. Кобилянської, «Україна в огні» О. Довженко, уривок з вистави «Райдуга» О. Василевської, уривок з мюзиклу «Сорочинський ярмарок» К. Меладзе, «Новорічні пригоди Діда Мороза» Ю. Рижова та інші. До 100-річчя театру в жовтні 2011 р. саме в Іллінцях стартував фестиваль «Театральна осінь», зібравши 17 народних аматорських театрів.

Велику творчу біографію мають театральні колективи з с.Соболівка Теплицького району (1918) та Гайсинського РБК (1953). У Калинівському, Тульчинському, Теплицькому та Іллінецькому районах Вінничини також функціонують народні аматорські театральні колективи.

Розвитку театрального мистецтва в регіоні сприяє проведення обласних та всеукраїнських мистецьких заходів. Так, в січні 2009 р. відбулось I Всеукраїнське літературно-мистецьке свято сатири і гумору ім. С. Руданського з нагоди 175-річчя від дня народження відомого поета (м. Калинівка) [4], а вже в березні того ж року в м. Хмільник стартував обласний фестиваль народних аматорських театральних колективів «Театральна весна», в якому взяли участь 15 народних аматорських театральних колективів з 14 районів Вінницької області<sup>1</sup>. Колективи презентують широку жанрову типологію, їх популярність не лише в міській, але й у сільській місцевості. Високий рівень майстерності підготовки митців засвідчує перелік вистав, що були представлені на фестивалі: «Зайдиголова» М. Кропивницького, «Наймичка» Т.Шевченка, «Помодному» М. Старицького, «Кум королю» М. Стельмаха, «Підмінна» А. Житника та ін. Керівники колективів, поповнюючи репертуар, звертаються переважно до творів класичної драматургії, а режисери театрів естради і театру мініатюр, а також театрів сатири і гумору переважно представляють авторські сценарії, використовуючи місцевий матеріал.

Серед дитячих театральних колективів області сьогодні одним з найкращих можна вважати музичний театр «Росинка» Тульчинського РБК. Колектив заснований в 1991 році, до його складу входить 15 учасників, керівник – Г. Кобцева. 1999 р. театр отримав звання зразкового аматорського. На театральному фестивалі 2011 р. театр «Росинка» представив мюзикл «Пригоди Кукуріка» (текст О. Кулакевич, музика Г. Кобцевої), який був відзначений журі фестивалю. Колектив театру має великий потенціал і може гідно представляти Вінничину на всеукраїнських і міжнародних фестивалях.

Таким чином, театральне мистецтво Вінничини має давні усталені традиції, що формувалися в руслі загальнонаціональних тенденцій, зокрема опори на музично-сценічну дію. Театральний процес активно продовжується і в період Незалежності України. Основними дієвими чинниками його розвитку в соціокультурному континуумі регіону стають: структурування системи театральних організацій; державно-фінансове забезпечення (статус колективу – академічний, народний, аматорський); професіоналізація кадрів завдяки розширенню національної мережі фахової освіти; підвищення індивідуальної ролі творчого керівника колективу; налагодження механізмів співпраці у площині режисер – автор-сценарист; активізація конкурсно-фестивального руху; гнучка репертуарна політика, зорієнтована на вікові, соціально-естетичні потреби глядача і зумовлена широкою гастрольною діяльністю (в т. ч. міжнародною) та забезпеченням потреб національних меншин.

---

<sup>1</sup> Це, зокрема, драматичні театри Гайсинського РБК (керівник О. Чучко), Жмеринського РБК (С. Валуйко), театр естради Іллінецького РБК (М. Романов), колектив «Факел» Крижопільського РБК (А. Франчук), драматичні колективи Бохонницького СБК (О. Лисак), Бджільнянського СБК Теплицького району (Н. Воеводова), Тростянецького СБК (З. Мартинюк), Березівського СБК Чернівецького району (Г. Півторак), театральний колектив «Народні усмішки» Могилів-Подільського РБК (Г. Колядко), театр мініатюр Джуринського СБК Шаргородського району (Л. Чемис), поетичний театр Липовецького РБК (В. Терлецька), театри сатири і гумору «Вінок Руданського» Хомутинецького СБК Калинівського району (І. Поліщук) та «Сміхограй» Калинівського підприємства «Вінницяхлібопродукт» (С. Крикун), театральний колектив народної естради «Вибрикони» Козятинського МБК (О. Мисюра) та музичний театр «Росинка» Тульчинського РБК (Г. Кобцева).



ЛІТЕРАТУРА

1. Безуглий А. Деякі особливості становлення Вінницького муздрамтеатру та його вплив на формування культурного середовища міста в першій чверті ХХ сторіччя / А. Безуглий, П. Слотюк // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету. Серія: Історія. Збірник наукових праць [за заг. ред. проф. П. С. Григорчука]. – Вип. III. – Вінниця, 2001. – С. 63–67.
2. Вінниця: Історичний нарис / [С. О. Гусев, Ю. А. Зінько]. – Вінниця : «Книга-Вега», 2007. – 304 с.: іл.
3. Коломієць Р. Золотий ключик до країни щастя / Р. Коломієць. – Вінниця : «Книга-Вега», 2008. – 192 с.
4. Матеріали звіту про роботу колективів театрального жанру Вінницької області за 2009 рік / Рукопис. – Будинок народної творчості. – Вінниця.
5. Олійник С. Діти, приходьте за радістю / С. Олійник // Вільне життя. – 1984. – 24 квітня. – С. 4.
6. Площанська Л. Турбота про юного глядача / Л. Площанська // Вінницька правда. – 1989. – 26 березня. – С. 8.
7. Руденко В. Вінницькі ляльки збираються до Європи / В. Руденко // Вінниччина. – 1994. – 2 квітня. – С. 4.
8. Сегеда Ю. У Вінниці ставитимуть «Собаке серце» / Ю. Сегеда // Вінниччина. – 2012. – 23 березня. – С. 8.
9. Фицайло С. Театр віри / С. Фицайло // Вінницький край. – 2008. – №2. – С. 121.
10. Фицайло С. Театр шукає і знаходить / С. Фицайло // Подолія. – 2006. – 14 березня.

УДК 792.07

Н. В. КУКУРУЗА

**ЗАСАДИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ  
В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ**

*У статті досліджено поширений жанр мистецтва художнього слова – літературну композицію. Проаналізовано сучасну практику літературної композиції у культурно-мистецькому просторі, що дає підстави для твердження, що недраматургічний матеріал при сценічному втіленні набуває ознак візуалізації. Визначено візуалізацію як один з принципів театралізації. В результаті дослідження виявлено свідчення переходу від традиційного формату сценічного втілення літературної композиції до інноваційного.*

**Ключові слова:** літературна композиція, візуалізація, сценічне втілення, недраматургічний матеріал, театр.

Н. В. КУКУРУЗА

**ПРИНЦИПЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ  
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

*В статье исследуется распространенный жанр искусства художественного слова – литературная композиция. Проанализирована современная практика литературной композиции в культурно-художественном пространстве, что дает основания для утверждения, что недраматургический материал при сценическом воплощении приобретает признаки визуализации. Определено визуализацию как один из принципов театрализации. В результате исследования обозначены свидетельства перехода от традиционного формата сценического воплощения литературной композиции к инновационному.*

*Ключевые слова:* литературная композиция, визуализация, сценическое воплощение, недраматургический материал, театр.

N. V. KUKURUZA

**PRINCIPLES OF VISUALIZATION OF LITERARY COMPOSITION IN MODERN CULTURAL AND ART SPACE**

*The article is sanctified to the genre of art of artistic word – literary composition. The modern practice of literary composition is analysed in cultural and art space, an author asserts that undramaturgic material at a stage embodiment gets sign of visualization. This «visualization» is defined as one of principles of theatricalization. Research results testify to the transition from the traditional format of a stage embodiment of literary composition to innovative one.*

**Key words:** literary composition, visualization, stage embodiment, undramaturgic material, theatre.

Сучасна культура переважно візуальна: текстуальне сприйняття смислів втрачає своє значення, поступаючись візуальному сприйняттю. Значною мірою це пов'язано з «масовістю» культури. Ще Діонісій Ареопагіт стверджував: якщо інформація в символі міститься у знаковій формі, то він доступний лише посвяченим, а якщо її представити в образному зображенні, він доступний багатьом людям певної культури [7, с. 526–529].

Власне термін «візуалізація» донедавна використовувався лише в точних науках. Переплетення наукового дискурсу зумовило дедалі ширше використання цього терміну. Нові поняття, засновані на англійських термінах «visual» та «vision», що мають багато значень, нині не лише широко використовуються, а й скрупульозно вивчаються у багатьох сферах, в тому числі й культурології. Мова йде навіть про створення нової наукової дисципліни – візуалогії. «Візуальні моделі», «візуальні системи», на думку вчених, активно впливають на масову культуру, спрямовуючи її на шлях «тотальної візуалізації» [10, с. 217].

У нашій інтерпретації терміну «візуалізація» виходимо з того, що, по-перше, художній образ візуалізується кольором, звуком, пластикою, і при цьому відбувається їх взаємовплив і взаємопроникнення одне в одне, тобто синтез видів мистецтв. Таким чином, символ, втілений за допомогою матеріальних засобів, візуалізує образ-характер, образ-подію, образ-обставину тощо [4]. Іншими словами, за візуальним образом прихована зашифрована інформація – символ. По-друге, зображальним засобом митця в літературному творі (першооснові композиції) є слово. Слово є також візуальним засобом, що відображає художню картину автора. Слово описує будь-яке явище і породжує у нашому сприйнятті уявлення про це явище. Отже, візуалізація літературної композиції включає в себе всі візуальні засоби, доступні актору (читцю) для відображення символічного смислу тексту (слово, колір, звук, пластика).

Уявлення про рівень культурологічного осмислення феномена візуалізації можна скласти на основі наявних теоретичних джерел. Передусім заслуговують уваги праці Р. Барта, З. Баумана, М. Бахтіна, В. Беньяміна, Ж. Бодрійяра, П. Вірільо, Е. Гі Дебора, С. Жижека, Ю. Лотмана, Г. Рейнгольда, Ю. Габермаса та ін. Для виявлення сутності візуалізації плідними є доробки Е. Панофського, П. Романова, В. Розіна, М. Ямпольського, О. Ярської-Смирновой та ін., які можна охарактеризувати як visual studies. Причини візуалізації та джерела її виникнення вивчали О. Аронсон, Б. Балаш, Р. Барт, Ж. Делез, Е. Кассирер, М. Маклюен, М. Мерло-Понті, В. Міхалкович та ін. Суб'єкти і об'єкти візуалізації досліджували П. Бурд'є, Ж. Дерріда, В. Шкуратов [1; 2; 3; 9].

Разом з тим слід визнати, що дослідники проблем візуальності залишили за межами свого вивчення низку питань. Аналіз наукової літератури дозволяє стверджувати, що феномен візуалізації не отримав всебічного висвітлення в культурологічних дослідженнях. Багатоаспектність досліджуваної проблеми дає можливість ставити нові питання й окреслити перспективи культурологічного дослідження.

Мета статті – аналіз візуалізації жанру літературної композиції в сучасному культурно-мистецькому просторі.

Нині відчувається певна вичерпаність традиційної форми репрезентації літературного тексту. Натомість візуальна репрезентація літературної композиції, яка відкриває нові можливості для розвитку і специфікації літературної мови, в значній мірі формує естетичне середовище вітчизняної культури. Цим, зокрема, пояснюється актуальність досліджуваної проблеми.

Сценічне втілення літературного (прозового, поетичного) матеріалу завжди передбачає його театралізацію. Відтак візуалізацію вважатимемо одним з її принципів. В цьому контексті П. Паві розрізняє дві основні складові будь-якої вистави, що визначаються низкою чинників: а) візуальність (гра актора, іконічність сцени, сценографія, сценічні образи); б) текстуальність (драматичне й текстуальне мовлення, символічність, система довільних знаків) [8, с. 70–71]. Якщо зрозуміло, що вистава є конфронтацією тексту й сцени, що вона є реалізацією процесу висловлювання тексту, то, з іншого боку, набагато слабше розроблено спільні властивості цих двох систем.

Перш ніж охарактеризувати засади візуалізації при сценічному втіленні літературної композиції, окреслимо основне правило цього жанру: граничний лаконізм засобів при максимальній їх виразності. Отже, позамовні і допоміжні засоби сценічної виразності більше продумані і точні, аніж у виставі драматичній. Слід також зауважити, що при сценічному втіленні жанру літературної композиції, як у творчості окремих акторів-читців, так і у мистецьких вищих все ще домінує академічний стиль виконання з незначними вкрапленнями сценічних засобів виразності. Тому головною залишається дія словом. Тож візуалізація зводиться до «позамовних засобів виразності» – міміки, пози, жестів, рухів, мізансцен. Саме вони наглядно компенсують те, що недоговорено словами, розкривають підтекст, багатозначність мови, її стилістичні відтінки, почуття, ставлення і т. ін. Приміром, засновник жанру «вечорів розповідей» О. Закушняк прирівнював жест в літературній композиції до «силуетного зображення» і стверджував, що він має бути «строгий і скупий» [6, с. 168].

Загалом допоміжні засоби сценічної виразності (елементи декорації, реквізит), які використовуються при виконанні літературної композиції, – це не стільки візуалізація як така (у вузькому розумінні), скільки глибокий образ, певний сенс, узагальнення чи то символ, метафора, порівняння. Вперше їх застосував майстер літературних композицій, засновник «театру одного актора» В. Яхонтов, що сповідував акторський підхід до виконання літературного тексту. Взнявши в руки реальний предмет, він міг добути з нього образ, і не один, а цілий ряд. Парасоля могла стати колесом карети або щитом. Ковдра – старою шинеллю, полозьям саней, сукном, з якого герой кроїть нову шинель і т. ін. У цій «грі з річчю» він використовував загалом простий асоціативний принцип, який відповідав загальній поетиці спектаклю [6, с. 175].

Традицію театру В. Яхонтова використовували в літературних композиціях відомі українські актори-читці, серед яких був народний артист України Ростислав Івицький. Про його тонку і багатогранну гру в літературній композиції «Слово про Кобзаря» писала «Літературная газета»: «Інколи перевтілення Івицького здаються дивом. Тільки що ми бачили Шевченка – літнього, стомленого, хворого, але незламного, готового до боротьби. І ось артист перевтілюється. Ні, він не переодягається, він навіть не приховує обличчя під маскою. Він тільки неквапливо натягає рукавички. Тембр голосу та інтонації змінюються. І перед нами – жандармський офіцер, бездушний кар'єрист, «слуга отечества» [11, с. 36].

На початку 70-х років минулого сторіччя народний артист України Святослав Максимчук разом з режисером Миколою Мерзликіним підготував драматичну поему Лесі Українки «На полі крові», яка стала помітним явищем на українській літературно-концертній естраді. Текст актор читав просто, без жодних допоміжних театральних засобів. Лише костюм, устремлений у низенький стовбур зрізаного дерева посеред сцени, асоціювався з мотикою, якою працює Юда, обробляючи своє поле. Мотикою він грізно і зі злістю погрожував своєму колишньому наставникові – Месії. Згадуючи про Нього, він з люттю замахається на дідка-прочанина. Мотикою він копав землю, нею до нестями працює на власному полі, «не розгинаючись, не витираючи поту...». Спершись на мотику, він інколи замислюється [11, с. 163]. Незначна бута-

форська річ, деталь, стала справжньою творчою знахідкою. Це вкарбовувалося і в зорову пам'ять: безпомічний прочанин контрастував з образом дужого Юди з палицею в руках.

Слід зазначити, що використання принципу візуалізації в літературній композиції дедалі частіше простежується в сучасному культурно-мистецькому просторі, відколи починає переважати метод театралізованого виконання матеріалу. Це особливо наочно підтвердили конкурси читців. Конкурсні прослуховування (IV і V Всеукраїнських конкурсів читців імені Р. О. Черкашина) переконують: в роботі над літературним матеріалом утверджується переважання «акторських» підходів. Актриса Харківського державного академічного театру ім. Т. Шевченка О. Черкашина, яка завоювала Гран-прі, в стремлінні розкрити через поезію долю мексиканської художниці Фріди Кало вдало скористалася засобами візуалізації (пластика, елементи хореографії, світлове оформлення), створивши маленьку моновиставу, цілком завершену за своєю формою.

Представлений артистами Харківського театру «Постскрипtum» Катериною Бакай і Максимом Ведзеньовим (актори також стали володарями Гран-прі) уривок з вистави «І мертвим, і живим...» за творами Т. Шевченка також вражав новим поглядом на вже звичну читецьку інтерпретацію творів Кобзаря: тексти через фізичну дію (намагання вирватись з пут ланцюга), костюми виконавців і т. ін.

Такі виступи засвідчують тенденцію дедалі більшої театралізації художнього слова як закономірної трансформації жанру в сучасному культурно-мистецькому просторі.

Сьогодні з візуалізацією жанру літературної композиції сміливо експериментують різноманітні театральні групи. Серед відомих в Україні – молодіжний театр-студія «Vinograd-playingtown» під орудою Ірини Кобзар (м. Харків). Театральне прочитання поезій Сергія Жадана в поетичній виставі під назвою «Загублені у вулицях» відображає творче спрямування студійців, їхній пошук образів та сценічної візуалізації слова.

У виставі є яскрава сторінка, котра сприймається як пародія на квазі-Україну, щось на зразок Верки Сердючки. Під супровід журливої народної пісні «Чом ти не прийшов, як місяць зійшов, я тебе чекала...» актриса Оксана Черкашина в українській сорочці і запасці, з буряковими щоками, з'являється у світлі прожектора і науковоподібно розмірковує про жанрові стилістичні відмінності нової харківської літератури і творчість Сергія Жадана... Або ж поки читець на сцені розповідав про Україну нинішню, проколоту димарями комбінатів, ця «Україна Сергія Жадана» час від часу билася об деку фортепіано, що народжувало моторошний звук, схожий на глухий стогін, – така собі аритмія серцебиття України.

У другій частині вечора головною стає тема розлуки чоловіка та жінки, котра назавжди виїздить за кордон. Щоразу різні акторські пари програють цей епізод розставання по-новому: фарс, коли коханці жорстоко вдають блюзнірство; пародія на трагедію з височенним опудалом-мавром та одвічно приреченою вмирати у нічній сорочці Дездемоною. Є в цій частині вистави і глибоко драматична кода – спроба інтерпретувати цей діалог як уже заздалегідь розірваний, по суті монолог відчаю чоловіка, який так і не зрозумів, що вже втратив свою кохану. Замість її відповідей лунає класична музика, яка промовляє про вічність. А сама жінка вдягнена у чорну вечірню сукню, з жалобною чорною фатою на обличчі...

Широкі можливості симбіозу поезії та сцени демонструє вистава «Три радості» за мотивами поезій Володимира Свідзінського (Київський театр поезії «Мушля»). Режисер Сергій Архипчук поставив акцент на візуалізацію кожного вірша й узагальнив їх певними мотивами й символами. Як наслідок – кожен вірш фактично перетворився на окрему замальовку, або кліп. Одні тексти декламують ритмічно, інші в розповідній манері. Десь твір інсценізують дією, десь символами (свічки, мушлі, камінці та інші досить дрібні об'єкти, що змушують концентрувати увагу), десь музикою (клавесин, контрабас, гонг, спів). Спеціально для вистави співачка Ілларія написала два самостійні музичні твори на слова В. Свідзінського: вокально-поетичну композицію «Під голубою водою» та романс «На землі бузок цвіте».

Естетика мистецької групи «Яра» (Нью-Йорк, США) – модерна, експериментальна, нетрадиційна. Найчастіше «Яра» використовує поетичний матеріал і, за словами критика Дзвінки Матіяш, «перекладає поезію на мову музики, мову світла, мову образів, мову пластики, мову людського голосу» [5]. Тобто, це театр синтетичний. І вистави режисера-постановника Вірляни

Ткач сприймаються як сама поезія. Традиційного сюжету в цих виставах нема. Їх треба сприймати на рівні відчуття, а не часового розгортання. А щоб відчути, уявити запропонований поетичний образ – тут одночасно і пластика, і музика, і пісня, і обов'язковий відеоряд. Замість традиційних декорацій – фотопроекції. Майже завжди – рухливий елемент сцени, що дає змогу миттєво змінювати місце дії або навіть стежити за потоком свідомості героїв.

Класичним серед закордонних колективів вважається Театр Восьмого Дня (Лех Рачак, Польща), який пройшов довгий шлях від студентського театру поезії до театру європейського рівня. Показовою в контексті використання принципу візуалізації є вистава «Папки». Це погляд в минуле крізь призму документів, зібраних Польською службою безпеки в часи Польської Народної Республіки.

«Вісімки» вголос читають уривки з таємних рапортів, одночасно представляючи двояко описані ситуації: з одного боку, кожний новий епізод неочікувано приголомшливий, а з другого – недолугий, смішний. Актори коментують документи пантомімою: одягнені в сірі плащі чоловіки заглядають один одному до кишень, в зуби, в ніс, створюючи гротескну плутанину голів, рук, ніг. Незважаючи на документальність, домінує метафоричний спосіб гри. Політика і суспільні проблеми надихають акторів на створення паралельної реальності, в якій усе насичене особливою естетикою та глибоким значенням.

Варто також відзначити, що мистецтво літературної композиції неможливо розглядати відокремлено від реалій сьогодення. Використання сучасних мультимедійних засобів – це також важлива складова для успішного сприйняття мистецького твору сучасним глядачем.

В цьому контексті показовою є моновистава «Момент» за оповіданням В. Винниченка, в якій зіграв режисер, заслужений артист України Тарас Жирко (м. Київ). Вистава-проект з самого початку передбачала використання мультимедійних засобів для візуалізації подієвого ряду, про який одночасно розповідав головний герой (заслужений артист України Євген Нищук). Через сповідь мужчини, що пережив незабутній момент кохання, перед глядачем на кількох екранах постає наочна ілюстрація подій з конкретним образом коханої, яку він зустрів за драматичних обставин (в ролі героїні – відома на той час телеведуча каналу «1+1» Інна Цимбалюк).

Отже, поділяємо думку Т.Уварової про те, що сучасна сцена – це інструмент для виробництва простору-часу, протилежного реальному, емпіричному, та – одночасно – сполученого, суміжного з ним [12]. Злиття комп'ютерних технологій дає можливість додати до традиційних театральних засобів візуалізації нові. Тож в майбутньому можна очікувати експериментів з літературним матеріалом за допомогою об'ємної (3D) візуалізації.

Підсумовуючи сказане, можемо стверджувати наступне. По-перше, мистецтво літературної композиції переживає стадію трансформації: недраматургічний матеріал при сценічному втіленні набуває ознак візуалізації. Сценічне слово концентрується, «збирається» лише в одній зоні – в театрі. Хоча деякі різновиди мовних жанрів успішно продовжують існувати в «класичних» формах і сьогодні. По-друге, мистецтво літературної композиції – це перш за все «відбиток» індивідуальності, її світоглядне сприйняття реалій сьогодення, оскільки це мистецький продукт, який створюють «зсередини». Воно розширює діапазон можливостей самого мистецтва, разом з тим і багато вимагає: передусім автора з глибоким світоглядом, високою відповідальністю перед глядачем. То жважливо самезасобами візуалізації не «вбити» літературної першооснови композиції, а навпаки – збагатити й доповнити її. Загалом аналіз сценічної реалізації літературної композиції в сучасному культурно-мистецькому просторі свідчить про перехід від її традиційного формату до інноваційного.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Боленков А. Медиа-арт как феномен современной культуры / А. Боленков // Социс. – 2001. – №8. – С. 26–31.
2. Визуальная культура XX века и проблемы современного образования: материалы междунар. науч.-практ. конф. / [ред. В. В. Устюгова]. – Пермь : Перм. гос. пед. ун-т, 1999. – 395 с.
3. Енциклопедія постмодернізму / [ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора; пер. з англ.

- В. Шовкун; наук. ред. О. Шевченко]. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – 234 с.
4. Ивлева А. Ю. Визуализация как метод конструирования символов в разных видах искусства / А. Ю. Ивлева // Язык. Культура. Общество. – Вып. 1. – 2008. [Электронный ресурс]. // Доступно за адресою : <http://yazik.info/2008-18.php>
  5. Корсун Л. Дует Олег Лишега – Вірляна Ткач: вистава «Raven-Ворон» мистецької групи «Яра» / Лідія Корсун // Час і події. – 2011. – 27 квітня. – № 17.
  6. Кукуруза Н. В. Літературна композиція: від задуму до сценічного втілення. Навчальний посібник до розділу з навчального курсу «Сценічна мова» / Н. В. Кукуруза. – Івано-Франківськ, 2013. – 288 с.
  7. Культура Византии. IV – первая половина VII вв. / [отв. ред. З. В. Удальцова, Г. Г. Литаврин]. – М. : Наука, 1984. – 728 с.
  8. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів, 2006. – 640 с.
  9. Пушонкова О. Візуальне мислення у контексті культурно-історичного підходу / Оксана Пушонкова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2003. – №1. – С. 3–10.
  10. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – М. : Книжный дом «Либроком», 2009. – 277 с.
  11. Русанов В. Майстри живого слова / Василь Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – 174 с.
  12. Уварова Т. І. Трансформації в сучасному театральному мистецтві / Т. І. Уварова [Електронний ресурс]. // Доступно за адресою : <http://intkonf.org/kandidat-mistetstvoznavstva-uvarova-ti-transformatsiyi-v-suchasnomu-teatralnomu-mistetstvi/>

# ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 7.071.1 (=13) : (477.85)

I. В. СТРЕБКОВА

## ТЕМИСТОКЛЬ ВІРСТА: ФРАНЦУЗЬКИЙ ХУДОЖНИК З БУКОВИНОЮ В СЕРЦІ

*Стаття присвячена творчості художника Темістокля Вірсти із с. Іспас, що на Вижниччині. Розкрито особливості творчої, самобутньої манери митця, його громадянське кредо, визначено сферу творчих зацікавлень.*

**Ключові слова:** живопис, стилістика, форма, умовність.

I. В. СТРЕБКОВА

## ТЕМИСТОКЛЬ ВИРСТА: ФРАНЦУЗСКИЙ ХУДОЖНИК ИЗ БУКОВИНОЙ В СЕРДЦЕ

*Статья посвящена творчеству художника Темистокля Вирсты из села Испас, что на Выжниччине. Раскрыты особенности творческой, самобытной манеры художника, его гражданское кредо, определена сфера творческих интересов.*

**Ключевые слова:** живопись, стилистика, форма, условность.

I. V. STREBKOVA

## TEMISTOCLE VIRSTA: FRENCH ARTIST WITH BUKOVYNA IN THE HEART

*The article is devoted to Temistocle Virsta's creative work from the village Ispas, Vyzhnytsa district. The uniqueness of the author's style of craftsman, his civil credo was revealed, and the scope of his creative interests was defined.*

**Key words:** painting, stylistic, shape, conventionality

Творчість художника формує час, і неможливо вгадати період найбільш яскравого розквіту, бо це нескінченний шлях пошуків малярської виразності й образної семантики картин. За їхньою розмаїтістю стоїть постійне вдосконалення, здатність переходити від одного жанру до іншого, не втрачаючи цілісності, емоційності та переконливості. Живописець Темістокль Вірста успішно вирішує ці образно-пластичні й технічні завдання. І в цьому має можливість переконатися не тільки Франція, Італія та інші країни, але й Україна, що подарувала світові митця, творчість якого відома далеко за її межами, який живе під небом Парижа.

Персональні виставки митця отримували позитивні відгуки в газетних та журнальних публікаціях [3; 6; 10; 12]; у багатьох представницьких каталогах. Найбільше статей про художника опубліковано на різноманітних веб-сайтах [1; 4; 5; 7; 8; 9; 11; 13]. Однак, живописний доробок художника досі не був повною мірою фахово оцінений, не бралася до уваги вся різноманітність творчих амплуа, в яких виявив себе цей обдарований митець.

Метою статті є всебічне висвітлення мистецької діяльності Темістокля Вірсти, розкриття художньо-стильових особливостей його творів, аналіз авторської манери та визначення мотивацій творчості.

Темістокль Вірста народився в селі Іспас на Вишниччині, про що свідчить відповідний запис у книзі реєстрації актів про народження громадян села за 1922–1929 роки, яка знаходиться в Державному архіві Чернівецької області. Священик М. Аріїчук (за Румунії *paroh* *Mardarie Areicine*) записав, що у Йосифа (Josif) Івановича (Ioan) Вірсти (Virsta) з дружиною, яку назвали Вікторія (Victoria) Панкратівна (Pancratie) з роду Мірош (Miros) народився 2 жовтня (October) 1923 року хлопець, якому дали ім'я Темістокль (Temistocles) [2, арк. 51–52].

На той час записи в церковній книзі велися за юліанським календарем (старий стиль), а не григоріанським, тобто новим стилем. Різниця між юліанським і григоріанським календарем становила у ХХ столітті 13 днів. Отже, дата народження Темістокля відповідає 15 жовтня 1923 року за новим стилем [13].

Батьки майбутнього художника Йосиф Іванович (вчитель грецької та латинської мови) та Вікторія Панкратівна (вчителька молодших класів) були відомими тоді громадськими активістами, що сприяло вихованню їхніх дітей. Малий Темістокль разом зі старшим братом Аристидом (у подальшому успішним скрипалем) ще змалечку виявляли схильність до творчості. Навчання здобував в Іспаській середній школі, а тоді у Вишницькій гімназії.

На Буковині Темістокль Вірста прожив перші 17 років, аж поки його родина не була змушена покинути Батьківщину. В 1940-х, коли на Буковину мала прийти радянська влада, родина переїжджає в Бухарест, де Темістокль починає вивчати малярство. Прагнучи продовжити навчання в Італії, він їде туди через Югославію, де його арештовують як шпигуна і засуджують до довічного ув'язнення. Працює в каменоломнях. Але йому вдається втекти до Італії, а 1950-го року потрапити до Парижа [7].

Отже, художню освіту здобував у академіях мистецтв спочатку в Бухаресті (1940 р.), тоді в Парижі (1949 р.). Працював архітектором, паралельно вивчав скульптуру під керівництвом К. де Ляпер'єр (в Академії Левів).

Вірста пройшов академічну школу de Beaux-Arts і не менший вишкіл отримав у галузі архітектури. Тепер він мусить вижити, тому малює краєвиди в імпресіоністичній манері, з наближенням до модного паризького колоризму; грошей, однак, не вистачає. І він пропонує свій талант власникам архітектурного бюро. Робота в архітектурі – для нього сталий підробіток. Але цього мало – і Вірста виконує декорації для кінотеатрів. Він, окрім цього, працює у Вищій школі мистецтва і техніки [10, с. 8].

Починаючи з 1950-х років, Т. Вірста створює пластичну культуру нефігуративізму. Малярство Вірсти демонструє високі технічні можливості, багату мистецьку палітру, метафоризм мислення і постійні пошуки в галузі форми.

У митцеві поєдналися живописець і скульптор. Він захоплювався модерною пластикою і пам'ятною ще з дитинства буковинською різьбою. Можна сказати, він був успішний у скульптурі малих форм із каменю, гіпсу, металу. Його скульптури виставляли, вони осідали в приватних колекціях парижан. Майже всі вони, врівноважені легкою формою з потягом до видовженої вертикалі, передбачали інтеграцію з простором, були радикальні у висвітленні загальної теми «Валуни» (прообрази валунів, які з дитинства оглядав на березі Черемошу). Доводилося творити в стилістиці колоризму, ще близькі йому були експресіоністичні уподобання в портреті, він був споріднений із минулою епохою, можливо, найблище з 1930-ми роками. Однак Париж, сучасний Монпарнас належали йому («Його смак, звички, його зацікавлення ведуть у серце мистецького Парижу – до Монпарнасу, де він облаштовує свою робітню», – зі слів критика Е. Кігля до швейцарського каталогу художника) [10, с. 8].



Схвальні відгуки в закордонній пресі окрилюють молодого художника на подальшу самовіддану працю, на пошук творчих шляхів найефективнішого вираження своїх задумів, світовідчуття, художнього кредо.

Те, що створено паном Темістоклем у творчому пориві, стало окрасою не однієї виставки, і молодий художник дуже швидко завоював авторитет у середовищі закордонних митців. Працював з такими класиками, як Бранкузі, Мат'їо, членами знаменитої групи «Кобра».

Уже 1950-го відбулася персональна виставка Вірсти в паризькій галереї «Арт віван», через рік у поважній галереї М. Бернхейма, далі – дві виставки за рік в «Арт віван» і «Вентадур» [10, с. 8].

Працелюбності художника можна тільки позаздрити, щодня, беручи до рук пензля, Темістокль живе мистецтвом та любов'ю до України. Живучи в Парижі, художник спілкується з українською мистецькою спільнотою, проводячи в себе вдома українсько-французькі творчі вечори, на яких свої вірші читав Жан Кокто, а брат Темістокля – Аристид – грав на скрипці. В близькому оточенні художника були М. Андрієнко, В. Хмелюк, О. Грищенко, С. Зарицька, П. Омельченко, М. Кричевський, А. Старицька, І. Нижник-Винників, Ю. Кульчицький та багато інших. Такі зустрічі надихнули пана Вірсту на організацію та проведення в штаб-квартирі ЮНЕСКО виставку української Паризької школи та на створення міжнародної асоціації «Фенікс», яка організовує українсько-французькі виставки в паризькому Монсорі.

В Україну Т. Вірста зміг приїхати тільки тоді, коли вона стала незалежною. В 1997 році на запрошення голови Чернівецького відділення Фонду культури Валентини Діаковської та за підтримки народного депутата України, віце-президента групи народної партії та християнських демократів Парламентської Асамблеї Ради Європи Василя Костицького приїздить з дружиною на Україну, організовує та проводить чимало виставок у містах України, даруючи безліч своїх картин музеям. З того часу Темістокль не раз бував на Батьківщині, проводячи свої виставки у Львові, Чернігові, Ужгороді, Одесі, тим самим підтримуючи та розвиваючи українсько-французькі відносини.

«Я є француз, але я ніколи не припиняв бути українцем, чим дуже пишаюсь», – говорить Вірста і доводить свої слова на ділі. Митець активно допомагає молодим українським художникам, запрошуючи їх до Франції. Там юні таланти живуть і пишуть картини, а після – виставляють їх у рідному місті [7].

Маєток маєстро в Сан-Тропе три роки поспіль літньої пори перетворюється на творчі студії для українських художників. Власне, як у минулому столітті, це містечко на Лазуровому березі було справжньою Меккою для імпресіоністів і постімпресіоністів. Прикметно і те, що буковинець Темістокль Вірста вчився у знаменитого француза Матісса. «Я все собі заробив мистецтвом – ім'я, славу, гроші», – любить повторювати маєстро [11].

Незважаючи на світове визнання, на роки й досвід, пан Темістокль з великою увагою, на правду батьківською ніжністю спостерігав за роботою молодих людей. Толерантно, без будь-якого менторства робив зауваження, давав професійні поради. Людина, яка все життя самовіддано служила мистецтву, він трепетно ставиться до нової генерації художників, особливо українських. Все життя шукав найбільш точні засоби передачі душі людської, вражень, світосприйняття за допомоги образотворчого мистецтва. Вже будучи відомим маляром, картини якого досить швидко розходилися, маючи поважних, впливових замовників, Вірста раптом докорінно змінює манеру письма. Знову роки наполегливої праці. Майже без замовлень. Він вдосконалює майстерність нового амплуа і досягає успіху. Тому з повагою ставиться до тих, хто також шукає свій малярський шлях. Хто хоче сказати своє слово у мистецтві [6, с. 18].

Сьогодні Темістокль Вірста визнаний у світі художник, скульптор, архітектор, що отримав чимало нагород, серед яких: золота медаль Леонардо да Вінчі (Італія, 1967); срібна медаль Товариства «Мистецтво, наука й література» (Париж, 1968), орден «За заслуги» 3-го ступеня (2001); «Людина року – 2003»; володар премії «Прометей-Престиж» (у номінації «Митець року», Київ, 2004); У 2005-у його визнали Людиною року в Україні, нагородили орденом Святого Володимира III ступеня; нагороджений медаллю міста Парижа.

Автор численних абстрактних композицій, що відзначаються яскравим колоритом. Персональні художні виставки в Парижі, Каннах, Копенгагені, Брюсселі, Гарварді, Детройті, Ед-

монтоні, Монреалі, Мілані, Осаці, Стокгольмі, Нью-Йорку, Філадельфії, Чикаго. Сьогодні ж про Вірсту знають хіба що мистецтвознавці, художники та мешканці тих місць, де юний Темістокль мешкав і вчився. На будинку, де народився майбутній митець, висить меморіальна дошка та погруддя на Вижницькій дитячій художній школі. А нещодавно було прийняте рішення – головну площу у місті Вижниця назвати іменем Темістокля Вірсти [7].

Згадуючи Вижницьку дитячу художню школу, варто зазначити, що директор школи – Володимир Іванович Ворончак – власними зусиллями заснував в школі клас-музей, присвячений життю та творчості Темістокля Вірсти, та саме завдяки Володимиру Івановичу дитячу школу було названо на честь пана Темістокля, а скульптором і вчителем Володимиром Дмитровичем Римаром було зроблене погруддя, яке прикрашає вхід у художню школу.

Нещодавно в Україні на студії «ВІАТЕЛ» розпочато роботу над документальним фільмом про відомого французького художника родом з Буковини, талановитого українця, який не втратив своєї ідентичності, проживаючи все життя поза Україною, і який визнаний за її межами. «Ми хочемо створити фільм про видатного митця ще тоді, коли він живий. Це буде спроба показати не тільки видатного митця, але й людину, сильну духом – історію його просування на мистецький Олімп, історію, пов'язану з подоланням життєвих перешкод», – підкреслив В. Костицький. Режисером стрічки буде В. Вітер, за словами якого це буде напружений детектив, який можна перекласти на ігрове кіно, в той же час – це має бути певним дослідженням, що йде достовірним шляхом, тому що фільм спирається на живі реалії. [5]

Ідея зняти документальне кіно виникла саме з розповідей і спогадів Темістокля Вірсти не лише про власне життя, а й про мистецьку «кухню» повоєнного Парижа й українську діаспору в середовищі митців. Робоча назва стрічки – «Буковинець з Монпарнасу». Над сценарієм працює головний редактор журналу «Образотворче Мистецтво», академік Академії мистецтв України Олександр Федорук [7].

Зараз Темістокль Вірста – справжній метр, знаний, успішний маляр, скульптор, гордість Франції й України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Видатні особистості – Темістокль Вірста [Електронний ресурс] // Історико-краєзнавчий портрет Чернівецької області – Режим доступу: <http://bukportret.info/index.php/vizhnitskij-rajon/ispas/vidatni-osobistosti?showall=&start=3> 15.03.2013 р.
2. Державний Архів Чернівецької області. – Ф. 1245. – Оп. 4. – Спр. 85. – 205 арк.
3. Криворучко О. Темістокль Вірста і його Париж – у Чернівцях / О. Криворучко // Молодий Буковинець – 1998. – № 13. – С. 2.
4. Міжнародні премії 2003 року. [Електронний ресурс] // Людина року – Режим доступу: <http://ludinaroku.com.ua/archive/mpremii/2003> 26.03.2013 р.
5. Пашенко В. В Україні знімуть документальне кіно про художника Темістокля Вірсту [Електронний ресурс] / В. Пашенко // Ukrinform. – Режим доступу: [http://www.ukrinform.ua/ukr/news/v\\_ukran\\_znmut\\_dokumentalne\\_kno\\_pro\\_hudognika\\_temstoklya\\_vrstu\\_1027207](http://www.ukrinform.ua/ukr/news/v_ukran_znmut_dokumentalne_kno_pro_hudognika_temstoklya_vrstu_1027207) 27.03.2013 р.
6. Росинська О. Пленер на лазуровому узбережжі [Текст] / О. Росинська // Мистецтво. – 2009. – № 39. – С. 18.
7. Семенченко М. Буковинець з Монпарнасу. В Україні знімуть документальний фільм про відомого художника Темістокля Вірсту, який народився на Буковині, а прославився у Франції [Електронний ресурс] / М. Семенченко // Главред. – Режим доступу: <http://glavred.info/archive/2011/07/09/183726-2.html> 27.03.2013 р.
8. Темістокль Вірста [Електронний ресурс] // Академія Мистецтв України. – Режим доступу: <http://academia.gov.ua/sites/Virsta/Virsta.htm> 24. 03.2013 р.
9. У райцентрі на Буковині площу назвали іменем земляка – художника з Франції Темістокля Вірсти [Електронний ресурс] // Bukinform. – Режим доступу: <http://bukinfo.com.ua/show/news?lid=17930> 27.03.2013 р.

10. Федорук О. Українець з Монпарнасу [Текст] / О. Федорук // День – 2011. – № 158. – С. 8.
11. Чайка О. Пленери у буковинця Темістокля Вірсти [Електронний ресурс] / О. Чайка // BukNews. – Режим доступу: <http://buknews.cv.ua/2011/03/07/31048/> 26.03.2013 р.
12. Чорней В. На французькому узбережжі – виставка наших художників [Текст] / В. Чорней // Молодий Буковинець. – 2008. – № 100. – С. 4.
13. Штефюк Т. Temistokles from village Ispas [Електронний ресурс] / Т. Штефюк // Українські науковці в світі. – Режим доступу: <http://www.usw.com.ua/profiles/blogs/temistokles-from-village-ispas> 26.03.2013 р.

УДК 7.012.23

Н. В. БОРОДЧЕНКО

### **КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ ДИЗАЙНА СРЕДЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННЫХ НАУЧНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ**

*В статье рассматриваются наиболее распространенные подходы, которые используют дизайнеры в создании современного интерьера в рамках исследования формирования внутренней среды зрелищных сооружений XXI века. Проанализированы концептуальные подходы и методы формообразования в контексте развития новейших технологий.*

**Ключевые слова:** концептуальные подходы, дизайн среды, формообразование.

Н. В. БОРОДЧЕНКО

### **КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ НАПРЯМІВ**

*У статті розглядаються найпоширеніші підходи, які використовують дизайнери в створенні сучасного інтер'єру в рамках вивчення формування внутрішнього середовища видовищних споруд XXI ст. Проаналізовано концептуальні підходи та методи формоутворення в контексті розвитку новітніх технологій.*

**Ключові слова:** концептуальні підходи, дизайн середовища, формоутворення.

N. V. BORODCHENKO

### **THE FORMATION OF DESIGN ENVIRONMENT' CONCEPTUAL APPROACHES IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY RESEARCH DIRECTIONS**

*The most common designer's approaches of modern interior creation in the context of entertainment facilities' environment formation of XXI century research are discussed in the article. The conceptual approaches and methods of formation in the context of new technologies were analyzed.*

**Key words:** conceptual approaches, environmental design, shape formation.

Начало XXI века характеризуется новым всплеском заинтересованности в развитии культурного и духовного аспектов жизни современного общества. На фоне массовой глобализации, что наметилась уже в конце XX в., наблюдаются тенденции коммерциализации культуры в различных ее сферах. Исследователи констатируют те же культурные явления: «Современные тенденции имеют кумулятивный характер и уже привели к созданию критической мас-

сы изменений, коснувшихся основы содержания и деятельности культурных институтов» [15, с. 40]. Свободный доступ к любой информации через интернет-ресурсы, в том числе к видеоконцертам, театральным постановкам, фильмам и т.д., не выходя из дома, способствует её потреблению обществом и обостряет проблему деградации и культурологического застоя. На таком противостоянии начинают формироваться новые критерии и требования к зрелищу, что было бы коммерчески выгодным и заставило бы современного потребителя выйти за пределы своего комфорта. Стремление к созданию нового зрелищного объекта, соответствующего этим требованиям, нуждается в формировании новых концепций и подходов в средовом дизайне, которые могут предсказать будущие направления и вывести отечественный дизайн интерьеров театров, кинотеатров и концертных залов на новый уровень.

Цель статьи – выявить основные концептуальные приемы формирования внутренней среды современных интерьеров и обозначить круг тенденций, зависящих от научно-технического развития в начале XXI века.

Анализ теоретического наследия этой проблемы показал, что сегодня нет основательных отечественных научных работ, посвященных этой теме. Систематизация проектных принципов позволяет вычлениить основные позиции, которые освещены в работах современных теоретиков и практиков. Дизайн-проектирование охватывает практически всю предметно-пространственную среду обитания человека, объединяет в себе и научно-технический подход, и художественно-образную, философскую составляющие. Дизайнеры открывают для общества новые формы, конструкции и технологии, воспитывают вкус и организуют жизненное пространство и социокультурные коммуникации, часто провоцируют новый виток потребления [14]. Именно такие аспекты, но с позиции развития экологического дизайна, изучают такие ученые, как М. В. Панкин, С. В. Захарова, А. А. Уварова, А. А. Орлова, Ю. С. Лебедева, В. Г. Власов. Проектирование современной окружающей среды с точки зрения накопленного опыта всех прошлых эпох через идею синтеза и особенности современного периода проектно-художественной практики освещаются в научных трудах Н. И. Барсуковой [1]

Для современного дизайнера интерьеров важно не так проектирование объекта, как создание интересной разноплановой темы, сюжетов, в которых этот объект «оживает», что является основополагающим в формировании внутренней среды именно зрелищных сооружений. В дизайн-проектировании принято мыслить «открытой формой», чтобы наилучшим образом осмыслить взаимоотношение человека и вещей в пространстве. Усиление в новейшей дизайн-архитектуре смысла «интегративных функций вещей» (термин В. Ф. Сидоренко) как комплекса коммуникативных, семантических и эмблематических функций рассматривается В.Г. Власовым [3], Г. Г. Курьеровой [12], А. В. Рябушкиным., В.Л. Хайтом [16].

Синергетический подход в анализе архитектурных объектов является универсальным методико-теоретическим каркасом для исследования, который позволяет наиболее удачно проанализировать различные интерьеры и систематизировать их в четкую структуру. Синергетический подход в архитектуре затронут в работах С.Жуйкова [9], В. С. Степина, Г. Хакена, И. Пригожина, Н. Винера, С. Капицы, Д. Чернавского, И. Эвин, Д. Фесенко, В. Г. Буданова.

Проанализированные источники свидетельствуют, что сверхсовременным веяниям в формировании зрелищных интерьеров является адаптивное пространство, медийная архитектура, использование инновационных интерактивных средств. Основательной является работа И. А. Добричиной «От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки». Книга подтверждает тезис о том, что архитектурная дисциплина обладает способностью выбора и внедрения новых стратегий, в построении которых она опирается на собственную память или на заимствования из широкого культурного контекста – философии, науки, техники. Автор исследует сложный поворот архитектурного мышления, произошедший в последней трети XX века, начавшийся с постмодернистского и деконструктивистского противостояния идеологии модернизма, который подготовил появление новой, нелинейной парадигмы. [7].

Техногенные направления в современном дизайне и архитектуре с акцентом на развитие хай-тек направления рассматривает Т. И. Возвишева, которая отмечает, что главным ориентиром является профессиональное освоение передовых научно-технических достижений,

которые часто заимствованы из более продвинутых отраслей техники и способствуют формированию качественно высшего уровня среды – в содержательном и формальном плане, пространственном и знаковом аспектах [4]. Овладение достижениями новейшего этапа научно-технического прогресса, связанного с развитием авангардных технологий и внедрением их во все сферы человеческой деятельности, рассматривается сегодня в русле основной экономической и социальной стратегии общества. Только с появлением целого ряда внешне непохожих сооружений сказался не столько стилистический, сколько содержательный ареал специфического явления современного дизайна.

Существующий уход современных дизайнеров и архитекторов от цитирования порождает стремление в поиске новых концептуальных подходов. Сегодня прослеживаются две противоположные тенденции: с одной стороны – подчинение окружающей среды зданию, с другой – стремление вписать сооружение в ландшафт. Проанализировав визуальный ряд театральнo-концертных сооружений начала XXI века., следует отметить, что современные направленности формoобразования интерьеров театральнo-концертных пространств невозможно рассматривать, не затрагивая внешние архитектурные формы. Можно сказать, что внутреннее – это продолжение, или отражения внешнего. Это единственная предметно-пространственная среда, которая должна рассматриваться как целое.

Одним из новых подходов в создании современной среды становится экодизайн и формирование экодизайна. В последние десятилетия проблемы экологии человека, экологической культуры выступили на первый план, где область комплексной дизайнерской деятельности стремится к реализации в проектируемых объектах сближения требований среды с потребительскими и эстетическими требованиями человека. Экологический дизайн использует целостный подход к проектированию любых объектов, связанных с деятельностью человека, от миниатюрных предметов, используемых в быту, к дизайну зданий, городов и ландшафтов [20, с. 41]. Задача экодизайна состоит в том, чтобы насытить городской ландшафт природными элементами на символическом и знаковом уровнях. Принципы взаимодействия с природой основаны на свойстве архитектурных форм, отвечающих восприятию естественных образований: колонна; ствол дерева, купол; небесный свод, разрушение; холм [21].

При стремительной психологической нагрузке человечества, технократическом окружении в дизайне все активнее становятся проблемы комфортности предметно-пространственной среды, где обращение к природным формам становится как один из путей решения этой коллизии, еще начиная с эпохи модерна. Однако уже сегодня можно рассмотреть ряд достаточно радикальных изменений в архитектуре, которые, с одной стороны, связаны с серьезными трансформациями в научной сфере, с другой – должны постепенно распространиться на все остальные. Новые науки (sciences of complexity – «науки о сложных системах»), включающие фрактальную геометрию, тектонику, нелинейную динамику, неокосмологию, теорию самоорганизации и др., принесли с собой изменение мировоззренческой перспективы. [16, с. 71–79]. Масштабы нового дизайна являются глобальными: это новое профессиональное сознание, новая форма и выразительная речь, новые производства, потребления, новая структура и характер связей между этими сферами, а также между ними и проектированием, новое мироощущение – вообще новая реальность. Однако ядром этого сложного и многогранного феномена является проблема нового профессионального сознания и нового проектного языка, неотъемлемой частью которого есть проектная метафора. Это перенос акцента с проектного моделирования на синтез средств, целей, приемов, методов, критериев проектного творчества [12, с. 54]. Е. В. Жердев отмечает: «... метафора означает «перенос». Художественно-конструкторский анализ метафорического формoобразования утилитарных изделий показал, что на объект дизайна могут переноситься любые явления (предметы) окружающего мира. Типами переносов могут быть: естественная неживая природа, искусственная неживая природа («вторая природа»), живая природа (растение, животное, человек), общество, абстракция. В связи с разнообразием типов переносов возникает и многообразие проявлений и значений метафоры» [8, с. 12].

Работы архитекторов часто выглядят как природный аналог, как ее продолжение (Ф. Л. Райт, Г. Мур, В. Гэри). Они отражают особенности регионального духа не в виде упрощенных стилистических цитат, но как тектонические разработки пространства, материала и

формы. Благодаря взаимосвязи тектоники, топографии и органичности, которая является принципом организации пространства, «органическая архитектура» – это не стиль, но дух, опираясь на который можно создавать податливую, осязаемую, не отчужденную живую среду [6, с. 25]. Работы архитекторов и дизайнеров часто выглядят как природный аналог, как ее продолжение и отражают особенности регионального духа не в виде упрощенных стилистических цитат, но как тектонические разработки пространства, материала и формы. Взаимосвязь тектоники, топографии и органичности является принципом организации пространства и современных зрелищных сооружений. Доказательство этому – многочисленные мировые кинотеатры и театрально-концертные сооружения.

Следует отметить, что тектоника в дизайне как художественное средство дизайн-проектирование является синтезом трех начал: выражения в форме изделия работы материала и конструкций; отражение в творческом методе автора культурно-исторических представлений о выразительности «языка» тектонических форм, понимание тектоники как символа целостности формы (поскольку именно тектонический образ является важнейшим инструментом формирования этого качества) [19].

Близкими к тектоническому принципу формирования внутренней среды зрелищных сооружений являются приемы фрактальной геометрии. Фрактальная геометрия – основа создания новых форм, базирующихся на явлениях природы. Эта позиция получила научное обоснование в 1977 году в полемическом трактате «Фрактальная геометрия природы» французского ученого Бенуа Мандельброта [13], но только в конце XX в. стала использоваться в компьютерном проектировании зданий. Исходя из теоретического и практического наследия архитектора Питера Эйзенмана, новая парадигма метафоры в архитектуре в наше время – альтернатива формообразованию, которое основано на воспроизведении и переосмыслении ландшафтноподобных форм. Согласно положениям фрактальной геометрии [18]:

1. В мире природы не существует статических состояний.
2. Любая форма естественного происхождения самоподобна, т.е. любая часть целого подобна самому целому и этим обеспечивается его единство. Согласно данной аксиоме фрактальной модели структурное существование любой вещи обусловлено ее самоподобием или самоорганизацией.
3. Любой процесс или движение в природе имеет прерывистый характер, при котором область разрыва стремится к минимуму, а число разрывов к максимуму. В силу этого человеческий мозг, склонен по своей природе к абстрагированию, видит во всем плавность и непрерывность.

Внедрение новых технологий в практику проектирования сочетается со стремлением наполнить виртуальные образы концептуальным содержанием и реализовать их. Архитектурное и дизайнерское сознание нового направления, поэтика которого основана на фантастических образах, хлынувших с экранов мониторов, начинает адаптироваться в среде киберпространства. С этого момента цифровые технологии получили широкое использование в проектной деятельности для воплощения эстетики нелинейной формы, образовав направления, называемого цифровой или виртуальной архитектурой [5]. Такие архитектурные объекты в XXI в. начинают рассматриваться с позиции синергетического подхода. Относительно современного дизайна интерьеров зрелищных сооружений к приемам формирования их внутренней среды с позиции синергетического подхода можно выделить: параметрическое моделирование, топологическое формообразование, морфинг.

Метод параметрического моделирования в проектировании и формообразовании внутреннего пространства театров и концертных залов является наиболее распространенным [10]. Принимая его за основу, были рассмотрены проекты театрально-концертных залов. Следует отметить, что современные мировые архитекторы и дизайнеры в меньшей или большей степени использовали различные платформы С.А.П.Р., изменяющие и уточняющие параметры формы объектов, которое влияет на внутреннее устройство [2]. Сегодня метод параметрического моделирования в формообразовании интерьеров зрелищных сооружений дает наибольшее количество разнообразных возможностей для создания многих новых интересных концептов и помогает воплотить их в жизнь.

Топологическое формообразование широко используется в создании интерьеров зрелищных объектов. Топологические методы проектирования, которые используются ведущими западными и отечественными архитекторами, позволяют создавать яркую образную среду, объединяющую нелинейную био-, зоо-, киберморфную эстетику, высокие технологии и новейшие строительные материалы [2]. Изучение этих методов и приемов в формообразовании важно для комплексного исследования и дальнейшего использования не только в мировой, но и в отечественной проектной практике применительно к зрелищным сооружениям.

Современные интернет-технологии создают особое культурное пространство нелинейного текста, которое является подобной топологической (не линейной, а сетевой, плотно связанной с различиями) взаимосвязью гипертекста в компьютере [7, с.66]. На рубеже XX–XXI веков архитектура рассматривается не как вещь, не как объект, а как некая топологическая структура, сразу же указывает на родство структуры произведения со структурой «живой». Информатизация отразилась на архитектуре в виде новых методов проектирования, ориентированных на создание виртуальности, дискретности, интерактивности, адаптации пространства. Развитие современных технологий, совершенствование вычислительной техники выводят нас на уровень цифрового моделирования (морфинг, метафоризация, визуальный отбор и т.д.) ультрасовременной архитектуры (интерактивная архитектура, виртуальная архитектура, адаптированная архитектура) [17].

Еще в 90-е годы, новым приемом стал морфинг, поддержанный компьютерной техникой. Вслед за Кипнисом и Линном, который впервые предложил технику морфинга в 1993 году, архитектор Маркус Новак, так его характеризует: «В то время как коллаж просто накладывал друг на друга материалы, взятые из различных контекстов, морфинг с материалами работает, тщательно их перемешивая. ... Техника морфинга – это процедура скорее генетическая, чем хирургическая, она больше похожа на перекрестное выведение породы, чем на операцию по трансплантации кожи» [7, с. 281].

Современная тенденция использования метода морфинга, который применяется для более вариативного разнообразия форм и трансформаций, способствует изменению физических параметров зрелищного объекта. Приемы и техника морфинга допускают пересечение различных по природе контекстов, плавные переходы образа в свою противоположность [11]. «Стилистические разногласия в архитектуре, гетерогенность как внутреннее свойство самого произведения не только не исчезают, но, наоборот, культивируются. Гетерогенность заложена в методе морфогенеза, в приемах морфинга, характерных для нелинейной архитектуры ...» [7, с. 226]. Таким образом, результат дальнейшего действия информационно-технического прогресса на архитектуру непредсказуем, но его можно предположить. Благодаря взаимодействию цифрового моделирования и «инфомодели», архитектурное проектирование выходит на совершенно новый уровень, где архитектор путем систематизации, генерирования параметров факторов контекста создает инфомодель путем использования интегральных принципов, которые закладываются в программу цифрового моделирования. Итогом подобного действия является создание модели ультрасовременной архитектуры и дизайна [17].

Исходя из вышесказанного, информационный подход в архитектуре и взаимосвязь двух пространств (архитектурного и информационного) имеют место в современном проектировании. Такие приемы формирования среды, как альтернатива устоявшимся методам, подразумевают создание не архитектурной формы – целостной «в своем роде», подчиненной канонам проектирования, а ультрасовременного пространства, которое взаимодействует со средой (интерактивность), имеет способность комбинировать частицы, элементы самого пространства, в зависимости от меняющихся обстоятельств (виртуальность, адаптивность) находится в постоянном движении (мобильность) [17].

Проанализировав развитие современных тенденций в мировом средовом дизайне в начале XXI века., можно выделить основополагающие тенденции:

1. Постмодернистские направления, которые развиваются или трансформируются в XXI в.
2. Техногенные направления и развития стиля «хай-тек».
3. Экологическая направленность, экодизайн.
4. Обращение к природным формам; бионическая и органическая направленность.

5. Приемы, основанные на тектонике и фрактальной геометрии, параметрическое моделирование, топологическое формообразования, морфинг.

6. Адаптивные, интерактивные и медийные признаки в формировании средового дизайна зрелищных сооружений будущего.

Итак, синергетические подходы в архитектурном формообразовании могут быть взяты за основу в исследовании интерьерного формообразования. В общем смысле синергетика в архитектурном формообразовании понимается как аппликация формальных последствий фрактальной геометрии, как органические и бионические заимствования естественной природы. Основанное на нелинейном компьютерном моделировании, данное направление развивается стремительными темпами, особенно в формировании пространственной среды или архитектурного образа.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барсукова Н. И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI веков : автореф. дис. докт. иск. наук : спец. 17.00.06. «Техническая эстетика и дизайн» / Барсукова Наталия Ивановна. – М., 2008. – 48 с.
2. Бурлаков К. В. Особенности топологического формообразования в архитектуре рубежа XX–XXI веков : дис. на соиск. науч. ст. канд. архитектуры : спец. 05.23.20 «Теория и история архитектуры, реставрация памятников архитектуры» / Бурлаков Константин Витальевич. – Самара, 2011. – 133 с.
3. Власов В. Г. Дизайн-архитектура и XXI век // Электронный научный журнал «Архитектон: известия вузов». – УралГАХА, 2013. – № 41. – Режим доступа: [http://archvuz.ru/2013\\_1/1](http://archvuz.ru/2013_1/1)
4. Возвышева Т.И. Архитектура хай-тек: Генезис, современное состояние : автореф. дис. канд. архит : спец. 18.00.01 / Возвышева Татьяна Ивановна. – М., 1989. – 18 с.
5. Гайсина Р. И. Дигитальная архитектура. Новые методы проектирования на рубеже XX–XXI веков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.rusnauka.com/13\\_EISN\\_2012/Stroitelstvo/1\\_109982.doc.htm](http://www.rusnauka.com/13_EISN_2012/Stroitelstvo/1_109982.doc.htm)
6. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Минервин, В. Шимко // Учебное пособие. – М. : Архитектура-С, 2004. – 288 с.
7. Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.
8. Жердев Е. В. Метафора в дизайне: теория и практика : автореф. дис. докт. иск.: спец. 17.00.06 / Жердев Евгений Васильевич. – М., 2002. – 57 с.
9. Жуйков С. Синергетический подход к изучению архитектурного процесса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.taby27.ru/studentam\\_aspirantam/aspirant/filosofiya-nauki.-arxitekture-dizajnu-dpi/sinergetica-zhujkov.html](http://www.taby27.ru/studentam_aspirantam/aspirant/filosofiya-nauki.-arxitekture-dizajnu-dpi/sinergetica-zhujkov.html)
10. Карнаухов И. Анализ современных театральных объектов: выявление нелинейных методов и свойств в современных театральных объектах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.adaptik-a.com/research/item/36-analysis-of-contemporary-theater-objects>
11. Керешун А. И. Возможности «интерактивной» архитектуры [Электронный ресурс] : Статья о новых архитектурных «системах взаимодействия». – Режим доступа: <http://www.ielastic.ru/design/tvorcheskie-kontseptsii-adaptivnaya-arkhitektura>
12. Курьерова Г. Г. Новая модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века / Г. Курьерова. – М., 1993. – 152 с.
13. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт. – М.: Ин-т компьютерных исследований, 2002. – 856 с.
14. Панкина М. В., Захарова С. В. Экологический дизайн как интегрирующее содержание профессиональной подготовки дизайнеров и специалистов в области экологического образования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rae.ru/fs/452-r29995/>
15. Пахтер М. Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке / М. Пахтер, Ч. Лэндри. – М. : Классика-XXI, 2003. – 96 с.



16. Рябушкин А. В., Хайт В.Л. Архитекторы рубежа тысячелетий. / А. Рябушкин, В. Хайт. – М. : Искусство-XXI век, 2005. – 288 с.
17. Серебренникова Т. А. Архитектура как инфопространство. Интегральные принципы формообразования в архитектуре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://archvuz.ru/2011\\_22/11](http://archvuz.ru/2011_22/11)
18. Тадрос С. Фрактальная геометрия как средство повышения информативности архитектурных объектов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eprints.kname.edu.ua/21999/>
19. Ткачѳв В. Н. Архитектурный дизайн» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.moskva-ipoteka.ru/secretslovari/page/43.html>
20. Уваров А. В. Экологический дизайн: опыт исследования процессов художественного проектирования : автореф. дис. канд. искусствоведения / Уваров Александр Васильевич. – М. : МВХПУ, 2010. – 41 с.
21. Экологическая ниша архитектуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mgnam.ru/architektura/ekologicheskaya-nisha-architekturi.html>

УДК – 75.071.1(477.82)

Т. А. СТЕПАНЧУК

#### **ТВОРЧИСТЬ ТЕТЯНИ ГАЛЬКУН ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КОРДОЦЕНТРИЧНОГО СВІТОВІДЧУТТЯ**

*У статті досліджено риси кордоцентричного світовідчуття народної художниці України Тетяни Галькун, авторки понад 600 живописних полотен, у тому числі циклу «Щезаюче Полісся». Стверджено, що кордоцентризм як національно-ментальна тенденція виявляється в живописній спадщині художниці у розмаїтих гранях, що сягають сквородинського «інтуїтивного осягнення» і «радіості серця».*

**Ключові слова:** кордоцентризм, творчість, волинська художниця, відчуття краси, сердечність, естетико-стильове вирішення, семантика.

Т. А. СТЕПАНЧУК

#### **ТВОРЧЕСТВО ТАТЬЯНЫ ГАЛЬКУН КАК ОТОБРАЖЕНИЕ КОРДОЦЕНТРИЧЕСКОГО МИРООЩУЩЕНИЯ**

*В статье исследовано особенности кордоцентрического мироощущения народной художницы Украины Татьяны Галькун, автора более 600 живописных полотен, в том числе цикла «Исчезающее Полесье». Утверждено, что кордоцентризм как национально-ментальная тенденция проявляется в живописном наследии художницы в разнообразных гранях, достигающих сквородинского «интуитивного постижения» и «радости сердца».*

**Ключевые слова:** кордоцентризм, творчество, волынская художница, чувство красоты, сердечность, эстетико-стилевое решение, семантика.

Т. А. STEPANCHUK

#### **THE REFLECTION OF THE CORDOCENTRICAL ATTITUDE IN TATIANA HALKUN'S WORKS**

*In this article the features of cordocentrism attitude of folk artist of Ukrainian Tatyana Galkun are considered, she is author of more than 600 paintings, including the series «The Vanishing*

*Polissia». We can confirm that cordocentrism as a national mental trend is displayed in the picturesque heritage of artist also in many different facets that reach Skovoroda's «intuitive understanding» and «the joy of the heart».*

**Key words:** *cordocentrism, creativity, Volyn artist, sense of beauty, warmth, aesthetic and stylistic solutions, semantic.*

Сучасні мистецькі процеси демонструють розмаїття естетичних і жанрово-стильових рішень, зумовлених тенденціями постмодерної доби, в яких поєдналося прагнення втілити високе і низьке, консонанс і дисонанс, реальність і візію, відобразити всю полістилістичну картину сьогодення. У цій множинності художнього бачення світу вирізняються погляди, що відображають вічні цінності, основані на національно-ментальних первнях. Одним із таких поглядів є творчість народної художниці України Тетяни Галькун, яка в рамках реалізму створила свій вишуканий, натхненний «квітковий світ краси», сповнений духу українськості у замилюванні природою як у вищій Любові, – творчість, що стала символом кордоцентричного світовідчуття у малярстві Волині. Спадщина Т. Галькун, вихованки Республіканської середньої художньої школи імені Т. Шевченка та Київського художнього інституту, на становлення якої як художниці вплинули такі «метри», як народні художники Т. Яблонська, В. Костецький, Т. Голембієвська, В. Шаталін, налічує понад 600 полотен, що експонувалися на 15 персональних виставках, на понад сотні міжнародних і вітчизняних показах, присутні у фондах Президента України, штаб-квартирі ЮНЕСКО, державних і приватних колекціях, в т. ч. у галереї в Любліні (Польща) та ін. Відтак актуальним є мистецтвознавче осмислення спадщини художниці як скарбниці духовності і художньої майстерності.

До проблеми українського кордоцентризму, задекларованого у темі статті, у сучасній науці звертається ряд вчених, які спираються на основні положення філософії Г. Сковороди, М. Костомарова, Д. Чижевського, С. Кримського, М. Куліша та інших мислителів. Це праці О. Кульчицького [5], І. Мірчука [6], В. Яніва [16], М. Поповича [10] та ін.

Мета статті – висвітлити творчість Т. Галькун крізь призму відображення кордоцентричного відчуття, дослідити корені цього феномена через співвідношення з життєвим кредо художниці.

Як історичний тип філософствування, український кордоцентризм, імпульс до розвитку якого дав славетний Г. Сковорода, полягає в усвідомленні серця як істинної сутності людини, що в афоричному вигляді ілюструється відомим висловом мислителя «серце – всьому голова». Це відчуття світу крізь призму інтуїтивного осягнення, містичного переживання, індивідуалізму, тонких емоцій, душевності, що у кращих гранях проявляється як замилювання природою та *особливе відчуття краси*, співучість, лагідність, ірраціональність, мрійливість, особливий спокій і відчуття вічності. «Сердечне» ставлення до навколишньої дійсності, в якій домінує архетип плідної Землі, за словами О. Кульчицького, «відхиляє світосприймальні настанови від агресивної активності в напрямку м'якої, ентузіастичної забарвленості» [5, с. 55], і саме «серцем», за переконанням П. Куліша, кожна людина, яка є українцем, пов'язана з Україною [15].

Основні постулати кордоцентричного світовідчуття «заховані» у філософії українського мислителя Г. Сковороди та його послідовників. Пізнаючи себе, людина пізнає своє серце, «Бога у собі»: «Кожен є тим, чиє серце в ньому. Кожен є тим, де серцем сам», – писав Г. Сковорода у трактаті-діалозі «Наркіс. Розмова про те: пізнай себе» [12; 13], а в діалозі «Розмова п'яти подорожніх про істинне щастя в житті» показав істинне щастя як сердечну радість: «Якщо розсудити, то усім людським затіям, скільки їх там тисяч різних не буває, вийде один кінець – *радість серця*... О, наскільки дорога ти, радість сердечна!» [12]. Ці ідеї були розвинуті М. Гоголем в його «духовному усамітненні», а послідовник Г. Сковороди, філософ П. Юркевич, автор праць «Ідея – Серце – Розум і досвід», «Серце та його значення у духовному житті людини за вченням слова Божого» показав серце як центр духовного, душевного життя людини, її моральний цензор та носій тілесних сил водночас, а сам морально-духовний закон для життєдіяльності людини даний їй Богом і міститься у серці як скарбниці людського Духу [4].

Кордоцентричні риси як провідні у світовідчутті українців вирізняли практично усі дослідники вітчизняної етнопсихології, національного характеру, «української вдачі» – М. Костомаров, Д. Чижевський, С. Кримський, М. Куліш, О. Кульчицький, І. Мірчук, В. Янів,

М. Попович та ін. «Сердечність» як індивідуалізм і душевність стала домінуючим ментальним первнем у літературній творчості Т. Шевченка, М. Гоголя, П. Куліша, М. Коцюбинського, Лесі Українки, музиці М. Дилецького, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Вербицького, М. Лисенка, живопису – від кордоцентричних елементів в іконописі до творчості Г. Левицького, Т. Шевченка, І. Рєпіна, І. Труша та багатьох послідовників.

Кордоцентризм відображений у знаменитому петриківському розписі та в народній картині – це насамперед «Козак Мамай», а також «Козак з бандурою», «Козак і дівчина біля криниці» та ін., де, за словами дослідника вказаного жанру О. Найдена, подано синтез двох основ українського світовідчуття – хліборобсько-трудова та воїнсько-козацької, перша із них «прагне «онтологічного спокою», який полягає у циклічній повторюваності основних буттєвих подій і явищ [8, 49]. Мамай виступає воїном і філософом, що і втілює кордоцентричне світовідчуття українців.

Однією з головних ознак кордоцентричного світовідчуття є замилювання природою та особлива душевність, що стали домінантними рисами творчості Тетяни Галькун. Це той ментальний первінь, що дає їй наснагу та завдяки чому полотна художниці є завжди актуальними – і в умовах масової радянської культури, і комерціалізованого сьогодення, позаяк є виразом щирості і справжності душі і серця авторки.

Звідки така особлива українська духовність як *особливе відчуття краси*, що відчувається у кожному дотику пензля? Де витоки винятково тонкого світосприйняття художниці, в якому замилювання природою стало чи не творчим кредо? Безумовно, від землі, яка народила, та від генетики роду, що дав життя.

Т. Галькун увібрала в себе сонячну щедрість землі Черкащини, де народилася у селянській родині, в якій бабуся, батькова мама, належала до роду особливого художнього обдарування – геніальної малярки Катерини Білокур та іконописця Терена Білокура [3]. А ще щоразу згадує в інтерв'ю доброзичливість і життєву мудрість бабусі Секлети і дідуся Євлампія, які замінили Тетяні батьків – саме їх зобразила на полотні, з їхньою світлицею, що видавалася раєм у суворих умовах повоєнних років. Саме з ними пов'язані і натюрморт «Бабусине вікно» (1974)<sup>1</sup> з калачиками, про який знаменита Т. Яблонська свого часу висловила: «Тільки дитина від землі може написати такий натюрморт» [3], і картина «У рідній хаті» (1973), і багато спогадів.

Тут, на Черкащині, увібрала природну здатність українців пізнавати прекрасне як кордоцентричну домінанту, що згодом відобразилося у витончених квітах, травах, ягодах у пейзажах і натюрмортах – чисельні мальви, піони, фрезії, троянди, тюльпани, польові маки і лісові конвалії, соняшники і стожари; квітучі сади – яблуні, вишні, терпкі ягоди калини і горобини,



<sup>1</sup> Хронологія творів подається за виданням «На рідній землі : альбом-каталог творів живопису народного художника України, професора Тетяни Галькун» [9].

соковиті яблука, груші і виноград; гриби, пахучі сінокоси і нескошені луки, лісові стежини та водні плеса, красвиди Карпат...

Низка полотен має поетичні назви – «Льон цвіте синьо...» (1977), «Край дороги криничка» (1977), «Гуси-лебеді» (1978), «Піють півні» (1978), «Мавчині коси» (1980), «Впали роси на покоси» (1983), «На крилах пісні» (1984), «Сонячне плесо» (1992), «Пісня жайворонка» (1998), «Тут літо спочиває» (1999), «Зачарований Світязь» (2001) та ін.

Такою ж любов'ю пронизані портрети – від згаданого полотна «Дід Євлампій і баба Секлета» (1970), «Любка» (1970), «Баба Марфа» (1971) до ряду відомих людей «Портрет Лесі Українки» (1989) і приватних замовників з України, Польщі, Німеччини та ін., волинян Галини Кажан (1987), Анатолія Якубука (1995), Василя Простопчука (1995), Валентини Щербаченко (1996), доньки Юлі Максименко (1996) і «На нескошених луках (Юля)» (1981), майстерно виконаний автопортрет (1993) та багато ін.

Окрему сторінку спадщини складають тематичні картини – «На Олицькому майдані» (1975), «Холм будується» (1977), «Біль пам'яті» (1985), «Кортеліси» (1985), «Будується місто» (1986), «Брестські мотиви» (2000), що ескізно окреслили основні віхи історії радянської та сучасної доби, та твори, пов'язані із музичною тематикою – «Чарівна сопілка» (1989), «Натюрморт зі скрипкою» (1978, 1989), «Натюрморт із саксофоном» (1990), «Після полонезу Огінського» (1990) та ін.

Кульмінацією творчості став цикл «Щезаюче Полісся», що налічує десятки полотен, який символізує нову малу батьківщину художниці – волинсько-поліський край. Це твори «Дичка» (1988), «Останні гриби» (1988), «Червневий вечір» (1989), «Багно» (1989), «Материнка і звіробій» (1989), «Латаття» (1991), «Калина» (1993), «Безсмертники» (1993), «Верес» (1993), «Чебрець» (1998), «Чорниці і золототисячник» (1998), «Звіробій і порічки» (1999), «Черлені ягоди шишшини» (1999), «Ожини» (2000), «Суниці лісові» (2001), «Золототисячник» (2002), «Лісові горіхи і верес» (2002), «Червона калина» (2003) та ін. До поліських візій приєднується низка полотен, що змальовують красвиди рідного Луцька – «В'їзна вежа Луцького замку» (1986), «Луцький замок» (1987), «Сторожова вежа Луцького замку» (1992), «Стир. Спокій» (1977), «Весняний Стир» (1986), «Зачарований Стир» (1987) та ін.



Досліджуючи семантичне наповнення полотен Т. Галькун, наведемо окремі характеристики, що, на нашу думку, найбільш точно відображають їх естетико-стилістичне вираження: Тетяна Галькун, «окрім колористично-пластичної витонченості малярської техніки, безпосередності артефакту, має добре виважену структуру композиції – важливий показник самобутності натюрмортів. Серед сучасного мистецького розмаїття мати власну нішу не кожному художнику щастить. Свій почерк, настрої, дух українськості мисткиня має і в пейзажах...», – вказує Г. Міщенко [7, с. 10].

Аналіз найбільш яскравих полотен, а також огляд мистецтвознавчої критики та журналістських дописів, доводить, що у творчості художниці відбулася семантико-стильова еволюція від яскравого «квіткового» розмаїття (перший період, кінець 1960–1980 рр.) через етапне захоплення портретом (1990-ті рр.) до більш стриманої, елегантної краси «Щезаючого Полісся» (другий період, кінець 1980–2010 рр.). У перший період її творчості були притаманні, за словами В. Штинько, щедра, сонячно-осіяна палітра з переважаючими життєстверджуючими тонами, відверто-здивований погляд на те, що ми у круговерті буднів не помічаємо, «а воно – одухотворене людське обличчя, де, мов у дзеркалі, відбиті радощі і прикрощі буття, некрикливий елегантний пейзаж..., квітка у розповні цвіту, і ніжна брунька..., і серце художника вбирає його і фокусує на полотні» [14, с. 4]. Натомість згодом почали вирізняти більш стриману манеру виконання і, на перший погляд, невибагливий колористичний стрій – це свідчить про те, що «ху-

дожниця свідомо уникає зовнішніх ефектів заради стрункості задуму й органічності його втілення» [2, с. 8]. Це можемо трактувати як перехід від «екстравертованої сонячності» до «інтровертованої вишуканості у простоті» в особливому почутті краси, притаманному Тетяні Галькун. «Її душа просто пульсує радістю від баченого і з допомогою містерії своїх фарб прагне поділитися цим дивним трепетом з іншими людьми. Вона, глибоко заховавши в собі болісні життєві конфлікти, які трапляються щоденного з кожним, подає глядачеві лише свої красиві видіння і чисті помисли. Бог їй дав рідкісне відчуття краси, глибоке розуміння її організуючої ролі у побудові світу», – висловився польський художник Тадеуш Дронжкевич [9, с. 3].

Таким чином, кордоцентризм як національно-ментальна тенденція виявляється у живописній спадщині Тетяни Галькун у розмаїтих гранях, що сягають сквородинського «інтуїтивного осягнення» і «радісті серця». Творчість художниці промовисто свідчить, що саме «серцем» (пригадаємо П. Куліша) вона пов'язана з Україною. Естетико-семантичне навантаження полотен переходить від втілення архетипу «плодючої землі» генетично рідної батьківської Черкащини до архетипу «первинної природи-матері» у вже також рідному «Щезаючому Поліссі», в яких віднайшла особливу красу як глибинне відображення кордоцентричного світовідчуття.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Загаєцька О. Двоєдиність / Олена Загаєцька // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 85–86.
2. Заслужений художник України Тетяна Галькун: Каталог персональної виставки творів живопису / [упор. Анатолій Якубюк]. – Луцьк : Надстир'я, 1997. – 30 с.
3. Клімчук Л. Неповторні барви душі Тетяни Галькун / Лідія Клімчук // Сім'я і дім [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.simya.com.ua/articles/53/46615/>.
4. Кострюкова Л. Памфил Данилович Юркевич и его философия «сердца» : Уч. пособие. – Днепропетровск : Днепропетровский национальный университет, 2001. – 83 с.
5. Кульчицький О. Світовідчуття українця / О. Кульчицький // Українська душа / [під ред. В. Храмової та В. Плачинди]. – К. : Фенікс, 1992. – С. 48–65.
6. Мірчук І. Світогляд українського народу / Іван Мірчук // Народна творчість та етнографія. – 1996. – №1. – С. 22–33.
7. Міщенко Г. Волинська організація Національної спілки художників України / Григорій Міщенко // Національна спілка художників України. 1991–2001. – К., 2002. – С. 10–11.
8. Найден О. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів : автореф. дис... докт. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури / Найден Олександр Семенович ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 1997. – 54 с.
9. На рідній землі: альбом-каталог творів живопису народного художника України, професора Тетяни Галькун / [автор тексту, редактор і дизайнер Анатолій Якубюк]. – Луцьк : Надстир'я, 2006. – 47 с.
10. Проблеми теорії ментальності [Текст] / М. В. Попович [та ін.] ; НАН України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. – К. : Наукова думка, 2006. – 406 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie/P1\\_1.pdf](http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie/P1_1.pdf).
11. П'ять штрихів до портрету [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.citylife.com.ua/index.php?id=1&tid=8&art=7>.
12. Сковорода Г. Повне зібрання творів : У 2-х т. / Григорій Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 532 с. ; Т. 2. – 576 с. ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov109.htm>.
13. Сковорода Г. Твори в двох томах. Том 1. Поезії, байки, трактати, діалоги / Григорій Сковорода / [ред. Олекса Мишанич]. – К. : УНІГУ НАН України, 1994. – С. 150–195 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.utoronto.ca/elul/Skovoroda/Narkis.html>.
14. Тетяна Галькун : Каталог виставки творів живопису / [вступ. слово Валентини Штинько]. – Луцьк : Волинський облполіграфвидав, 1988. – С. 4–5.

15. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський. – Мюнхен : Видавництво спілки Української Молоді, 1983. – 175 с.
16. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів. – Вид. 2, перероблене і доповнене. – К. : Знання, 2006. – 342 с.

УДК 748.5

Н. М. ГІЛЯЗОВА

**УКРАЇНСЬКИЙ ВІТРАЖ  
(ТЕХНІКА ВИКОНАННЯ ТА ТЕХНОЛОГІЯ ВИГОТОВЛЕННЯ)**

*У статті розглянуто основні техніки виконання вітчизняних вітражних творів. Охарактеризовано технології виготовлення сучасного вітража.*

**Ключові слова:** вітраж, скло, техніка виконання, технологія виготовлення.

Н. М. ГИЛЯЗОВА

**УКРАИНСКИЙ ВИТРАЖ  
(ТЕХНИКА ИСПОЛНЕНИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ)**

*В статье рассматриваются основные техники выполнения отечественных витражных произведений. Охарактеризованы технологии изготовления современного витража.*

**Ключевые слова:** витраж, стекло, техника выполнения, технология изготовления.

N. M. HILYAZOVA

**UKRAINIAN STAINED-GLASS WINDOW  
(TECHNIQUE OF EXECUTION AND TECHNOLOGY OF MAKING)**

*The basic technicians of implementation of domestic stained-glass window works are examined in the article. Technologies of making of modern stained-glass window are described.*

**Key words:** Stained-glass window, glass, technique of execution, technology of making.

Розвиваючись на місцевому ґрунті, вітражництво певною мірою залежить від західно-європейських і американських тенденцій еволюції цієї галузі. Проявляється це у новизні технологій виробництва скла і вдосконалення технік виконання вітражів. До кінця ХХ століття українські митці використовували тільки класичний спосіб – монтування скла в свинцеву арматуру (спайку). З кінця 1990-х років майстри почали широко застосовувати нову для них техніку виконання – «тіффані».

Поява в останні роки перекладів фахової літератури про вітражництво суттєво збагатило розуміння природи вітража. Серед таких публікацій є роботи В. Рагіної, Е. Уїллі та Ш. Чік, у яких проаналізовано багатомірові досягнення вітражного скла, висвітлено генезу та становлення вітража в європейському та світовому контексті. Масштабний внесок у вивчення технології створення класичного вітража та виготовлення кольорового скла зробив Ю. Сергєєв. Він провів комплексний огляд обробки різних видів скла, описав інструменти та способи їх використання. У публікаціях Л. Аль-Нумана, А. Глазкова, М. Бірюкова, Н. Качалова, А. Ланцетті, М. Нестеренка, С. Литвиненка, М. Спирито подано інформацію щодо матеріалів, виготовлення класичного вітража, «тіффані» та обробки скла.

Мета статті – виявити найпоширеніші техніки виконання та розкрити технологічні особливості створення сучасного вітража.

Найдавніший з методів збирання скла на свинцеву спайку полягає в тому, що окремо зварені невеликі частини скла з'єднуються між собою Н-подібним у перерізі профілем, виготовленим методом прокатування крізь вальці свинцевого прута. Цю класичну техніку виконання вітражного збірного вікна застосовували майстри упродовж усіх століть, скільки існує вітражне мистецтво.

Основоположником виготовлення різнобарвних скелець і процесу створення вітражного вікна вважається монах Теофіл Пресвітер (кін. XI – поч. XII ст.). До його трактату зверталось багато дослідників вітража. Протягом наступних століть відбулися відкриття, які стосуються техніки виготовлення скла, розпису та монтування вітражів у свинцеві протяжки.

У період XIII–XV століть у Європі широко застосовували розпис вітражів чорним, коричневим та срібним гризайлем. Розписані цими фарбами шматки скла випалювали в печі. На успішно випалених деталях розпис міг зберігатися під відкритим небом віками [7, с. 94]. Технологічні можливості свинцевого профілю, вилитою по шаблону, не дозволяли художникам створювати великі вітражні композиції. Завдяки удосконаленню техніки вітража майстри змогли збільшити розміри шаблону. М'які свинцеві смужки, які з легкістю приймали форму контурів скла, спаювалися між собою і утворювали несучу сітчасту конструкцію, в якій утримувалися всі фрагменти вітража. Такі технологічні вдосконалення, які збереглися до наших днів, дали можливість вітражництву стати загальноєвропейським мистецьким явищем [6, с. 118].

У подальших епохах в Європі, аж до XIX століття, вітраж менше використовувався для декорування вікон. Саме у період модерну наступив новий етап в історії розвитку вітража, який став характерною ознакою стилю. Технологія виготовлення вітражного скла зазнала змін. Широкого застосування набуло рельєфне скло або моліроване, яке склоробні майстерні отримували шляхом прогрівання листів скла на плоских керамічних формах з невисоким рельєфом. Моліровані шматки скла краще розсіювали світло, що проникає, і вносили нові декоративні ефекти: повітряні бульки у скляній масі, нерівномірності змішування барвників різного кольору, нерівності у товщині скляної тафлі [1, с. 103].

До XX століття лінія спайки була не меншою 5 мм. Тепер ширина свинцевих профілів сягає від 12 до 2 мм.

Основним матеріалом для виконання українського вітража в свинцевій спайці є листове гутне скло товщиною 2-6 мм. Воно виготовляється методом витягування і буває пофарбоване як по всій масі, так і накладним способом. Для отримання унікальних кольорів скла використовують також «халявний» метод виготовлення або метод ручного прокату [3, с. 76].

У другій половині XX століття художники-вітражисти використовували поєднання гутного скла різного гатунку, яке виготовлялося на Львівській скульптурно-керамічній фабриці, та гутного скла виробництва Прибалтики, яке суттєво відрізнялося якістю і палітрою кольорів від усіх аналогів, виготовлених на теренах Радянського Союзу. Рідше використовувалося також звичайне кольорове листове скло виробництва Брянського склозаводу і віконне прозоре скло.

Техніка розпису виконується за допомогою низькоплавлячих емалей та надглазурної керамічної фарби. Емаль, розчинена водою, наноситься на скло пензлем. Від товщини покритого шару фарби залежав більший чи менший ступінь її прозорості й різниця у відтінках. Після нанесення емалі скло випалюють у муфельній печі [8, с. 149].

Найбільший внесок і величезне значення для сучасного мистецтва вітража є відкриття американського художника Л. К. Тіффані, яке відбулося ще в кінці XIX століття. Українські ж майстри-вітражисти почали використовувати нову для них техніку виконання і використання так званого «американського скла» на початку XXI століття.

Л. К. Тіффані був художником і хіміком, шукав нові художні ефекти, використовуючи різні способи підготовчої обробки скла. У 1881 р. він заснував фірму «Luis K. Tiffany and Associated Artist», яка виготовляла скло та вітражні полотна [9, с. 67]. Він винайшов і застосував не лише новий вид скла, але й інший вид кріплення: використав тонку мідну фольгу – фольгу, заміну свинцевій спайці, з однією клеєвою стороною, якою обгортається і щільно обтискається по периметру кожна деталь виробу. Пізніше деталі з'єднуються між собою свинцеволов'яним припоєм. Сучасні художники завдяки можливостям цього методу оперують товщиною ліній виробу і позитивно впливають на його міцність і естетичний вигляд [6, с. 235].

Вперше цю техніку застосували для абажурів. Л. Тіффані подарував світові новий напрям вітражного мистецтва, збагативши класичний вітраж. Завдяки йому почали виготовляти об'ємні вітражні форми – плафони, вази, абажури, сферичні куполи, колони, які збагатилися неймовірною кількістю відтінків та структур скла. Саме Тіффані ввів вітражі у приватні будинки та громадські споруди тощо. Ця техніка сьогодні так і називається – вітраж «тіффані» [5, с. 39].

Для виготовлення вітража «тіффані» сучасні майстри використовують листове скло 2-6 мм фабричного виробництва різних типів, як прозоре, так і матове, а найголовніше – це кольорове. Кольори вітражів викликають у глядача підвищений інтерес до сприймання сюжетних художніх композицій.

Вибір та поєднання характеристик скла – один з найскладніших етапів у створенні вітража. Насамперед потрібно врахувати умови освітлення – природне чи штучне, оскільки сучасний вітраж застосовується не тільки у віконних отворах, де працює на просвіт, а й у елементах інтер'єру зі штучним освітленням.

Сьогодні на ринку широкий вибір вітражного скла. В основному виробництва американських фірм Armstrong, Kokomo. Gl. Co., Uroboros Glass studios, Youqhioqheny, Wissmash, та Spektrum Glass, які є послідовниками удосконаленої технології скловаріння Тіффані.

Для декору вітражних форм майстри використовують різноманітні елементи та новаторські технологічні процеси: різнобарвні скляні кульки, так зване «морозне скло», фюзинг і класичний розпис, які є яскравими елементами в передачі ідейного задуму художника, а також засобами емоційного впливу на глядача.

Фюзинг (спікання скла) – сплавлення вирізаних і нашарованих одне на одне скелець при температурі вищій за 750°, після чого такі деталі впаюють у вітраж [4, с. 43]. (Іл.1).

Візерунок «мороз» – фактура скла, одержана за допомогою нанесення столярного клею або желатину на заздалегідь відматовану, подряпану, протравлену або затерту абразивом поверхню. При цій техніці використовується властивість клею – зменшуватися в об'ємі. Гарячий клей затікає і в'їдається в шорсткості відповідно до обробленої поверхні, а в міру висихання він починає відшаровуватися, відриваючи тонкі пластинки скла. Внаслідок цього виходить фактура, яка своїм малюнком нагадує морозяні візерунки на вікні [2, с. 156].

Техніка розпису здійснюється за таким же методом, як і в класичному вітражі – спеціальними фарбами, пігмент яких після випалу не вигорає і не стирається століттями. Для нанесення контурів, тіней, деталей одягу, волосся та орнаменту використовують чорну або коричневу фарбу. Вітражні фарби у вигляді порошку розводять водою, старанно розтираючи їх на мармуровій плитці, щоб не залишилося жодної крупинки. Для глибини тіней фарбу наносять густо та широко, тому що після висихання і випалу вона стає світлішою. (Іл.2). Графічне зображення на скляній деталі нагрівають у муфельній печі до 600° С. Під час цього частки фарби проникають у товщу скла і виріб стає стійким до механічних та атмосферних впливів [8, с. 127].

Отже, сучасні вітражі формуються зі скла американського виробництва, мідної фолії та свинцево-олов'яного припою.

Створення вітражу, не залежно від техніки виконання, вимагає певної послідовності дій. Важливою частиною технологічного процесу є виготовлення картону (шаблону). Він виконується з розрахунком специфіки вітражної техніки, враховуючи всі габаритні розміри шматків скла, спайки, розмірів їх переплетення. Головне – це зберегти кріплення вітражної конструкції діленням на окремі секції. Розподільчі лінії вести так, щоб не порушити гармонії загальної композиції рисунка. Картон виготовляється у двох екземплярах – один як шаблон, інший для спаювання деталей вітража.

За шаблоном майстри чітким контуром наносять рисунок на скло. Важливе значення має збіг усіх ліній контуру. Потім вирізані шматки скла по периметру обгортають мідним фольгом та складають модулі на картоні. Далі спаюють свинцево-олов'яним припоєм марки ПОС-61. Якщо розмір вітражного полотна перевищує 400×400 мм, потрібно впасти по діагоналі вітража ребро жорсткості. Таким чином вітраж буде міцним і не переломиться.

Після завершення спаювання шви потрібно очистити 20% водяним розчином аміаку та протерти рідиною для патини. Коли мідні стрічки паяються оловом, вони отримують срібний



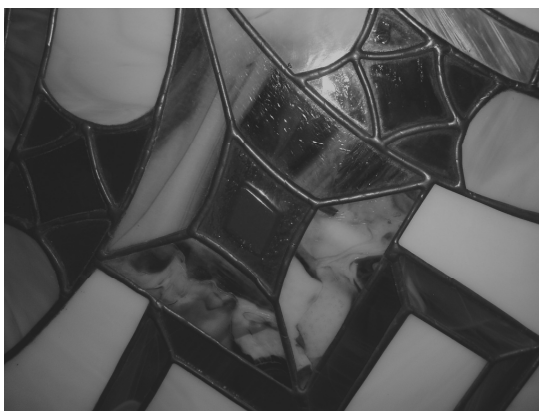
відтінок паяного шва. Пати́на змінює забарвлення поверхні пайки, створивши тоненьку плівку чорного або мідного кольору залежно від типу використаного матеріалу [9, с. 63].

Отже, українські митці до кінця ХХ століття використовували тільки найдавніший метод збирання вітражів – монтування скла у свинцеву арматуру (спайку), який застосовувався в Європі впродовж усіх століть, відколи існує вітражне мистецтво. Використовувалося поєднання гутного скла різного гатунку, яке виготовлялося на Львівській скульптурно-керамічній фабриці, у країнах Прибалтики. З кінця 1990-х років майстри почали широко застосовують нову для них техніку виконання – «тіффані». Новітня технологія полягала в іншому виді кріплення – це тонка мідна фольга – фолья.

Сучасні художники завдяки можливостям цього методу вільно оперують товщиною ліній виробу, що позитивно впливає на його міцність і естетичний вигляд. Вітраж як техніка виконання має технологічну та мистецьку сторони. До першої належить вибір та характеристика скла, матеріалу кріплення (свинцева арматура або мідна фолья) і засобів спаювання. Майстри використовують гутне скло, «морозне» та скло американського виробництва. Мистецька частина включає підготовку картону у двох варіантах, нарізання і шліфування скла, розписування, випалювання, спаювання та монтування.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Грималюк Р. Вітражі Львова / Р. Грималюк. – Львів, 2004. – 235 с.
2. Ерлашова Г. Витраж в современной архитектуре / Г. Ерлашова // Советский художник. – 1988. – С. 152–174.
3. Ланцетти А. Изделия художественного стекла / А. Ланцетти, М. Нестеренко. – М. : Высшая школа, 1987. – 304 с.: ил.
4. Литвиненко С. Технология фьюзинга / С. Литвиненко. – Киев, 2005. – 150 с.
5. Павлик Р. Розвиток вітражного мистецтва України 19-20 ст. в контексті мистецтва країн Європи та Америки / Р. Павлик // Перспективні напрямки проектування житлових і громадських будівель. Засоби монументально-декоративного мистецтва та дизайну : [зб. наук. праць]. – 2006. – С. 38–42.
6. Рагин В. Искусство витража. От истоков к современности / В. Рагин, М. Хиггикс. – М. : Белый город, 2004. – 288 с.
7. Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи / Е. И. Ротенберг. – М. : Искусство, 2001. – 133 с.
8. Сергеев Ю. П. Выполнение художественных изделий из стекла / Ю. П. Сергеев. – М. : Высшая школа, 1984. – 240 с.: ил.
9. Спирито М. Витражное искусство и техника росписи по стеклу / Мария ди Спирито : [пер. з італіян. Е. Лысовой]. – М. : Альбом, 2008. – 128 с.
10. Уилли Е. Искусство цветного стекла / Е. Уилили, Ш. Чик // Курьер ЮНЕСКО. – М, 1997. – С. 65–78.



Іл.1. Фрагмент вітража  
(фюзинг, техніка «тіффані»)



Іл.2. Фрагмент вітража  
(розпис, свинцева спайка)

Т. В. МАРИЩУК

**ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВІ ТКАНИНИ В УКРАЇНІ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ  
(ДОСЯГНЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ГАЛУЗІ)**

*У статті досліджено досягнення та перспективи галузі з виготовлення художньо – промислових тканин в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Розглянуто специфіку виготовлення жакардових та ремізних тканин вітчизняною текстильною промисловістю. Охарактеризовано діяльність провідних підприємств з виготовлення художньо-промислових тканин в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століття.*

**Ключові слова:** художньо-промислові ремізні і жакардові тканини, вітчизняне ткацтво, структура, фактура.

Т. В. МАРЬЩУК

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЕ ТКАНИ В УКРАИНЕ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ – НАЧАЛА ХХІ СТОЛЕТИЯ  
(ДОСТИЖЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ОТРАСЛИ)**

*В статье исследовано достижение и перспективы отрасли по изготовлению художественно-промышленных тканей в Украине второй половины ХХ – начала ХХІ века. Рассмотрена специфика изготовления жаккардовых и ремизных тканей отечественной текстильной промышленностью. Охарактеризована деятельность ведущих предприятий по изготовлению художественно-промышленных тканей в Украине второй половины ХХ – начала ХХІ века.*

**Ключевые слова:** художественно-промышленные ремизные и жаккардовые ткани, отечественное ткачество, фактура, структура.

T. V. MARISCHUK

**ARTISTIC-INDUSTRIAL FABRICS IN UKRAINE  
IN THE SECOND HALF OF THE XXTH – BEGINNING OF THE XXI-ST CENTURIES  
(ACHIEVEMENT AND PROSPECTS OF)**

*In the article investigational achievement and prospects of industry from making artistically-industrial fabrics in Ukraine of the second half of the XX-th beginning of the XXI-st centuries. The specific of making of jacquard and fine fabrics is considered by domestic textile industry. Activity of leading enterprises is described from making artistically-industrial fabrics in Ukraine of the second half of the XX-th beginning of the XXI-st centuries.*

**Key words:** artistically-industrial heald and jacquard fabrics, domestic weaving, facture, structure.

В Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століття найбільш поширеними з масового виготовлення художньо-промислових тканин вважаються жакардові та ремізні. Ткацтво промисловим способом вибудоване на народних традиціях, які, увібравши основні здобутки попередніх поколінь, досягнули високого і широкомасштабного рівня розвитку.

Галузь художньо-промислового ткацтва, а саме виготовлення жакардових і ремізних тканин, за своїми художньо-стилістичними характеристиками є органічною частиною вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва. Для дослідження українських промислових тканин цінними є праці Л. Жоголь, А. Жука. У загальнотеоретичному мистецькому аспекті дослі-

дження теми важливими є концептуальні праці вчених: О. Никорак, М. Станкевича, М. Селівачова, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кари-Васильєвої, О. Лагоди, О. Цимбалюк, М. Яковлева.

Мета статті – виявити досягнення та специфіку виготовлення художньо-промислових жакардових та ремізних тканин в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століття, визначити перспективи розвитку галузі на початку ХХІ століття.

Промислове ткацтво в Україні періоду другої половини ХХ століття вважається однією з провідних підгалузей легкої промисловості. До початку 1990-х років воно включало виробництво всіх видів тканин, готових тканих виробів, а також первинну переробку сировини: льону, конопле-джутового, шовкомотального, вовняне виробництво та виробництво штучного шовку.

Виготовлення художньо-промислових жакардових та ремізних тканин значною мірою залежало від забезпеченості України різними видами основної (льон, вовна) та допоміжної сировини (бавовна), що використовувалися в процесі ткацтва і не вирощувалися на території нашої країни.

Українське промислове ткацтво радянського періоду було чітко зорієнтоване на потреби внутрішнього та зовнішнього ринку, сконцентровувалося в Херсонській, Тернопільській, Донецькій, Львівській, Черкаській, Рівненській, Волинській, Одеській, Житомирській областях, Києві [3–14].

Чільне місце в текстильному виробництві належало бавовняній промисловості, яка випускала половину всіх тканин, що вироблялися в Україні. У структурі бавовняної промисловості представлені такі виробництва: прядильне, ткацьке, крутильно-ниткове, фарбувально-обробне. Основна сировина для більшості видів тканин – бавовна з домішкою штучних волокон. До початку ХХІ століття працювали два великі бавовняні комбінати (у Херсоні й Тернополі), бавовнянопрядильний комбінат у Донецьку, бавовняна фабрика у Нововолинську, прядильна фабрика у Полтаві, бавовняно-ткацька фабрика у Києві, ткацькі фабрики у Чернівцях, Івано-Франківську, Коломиї, Коростишеві, Радомишлі та ниткова фабрика в Нікополі.

Промислове виготовлення тканин в Україні почало розвиватися ще до Першої світової війни, проте більшість підприємств були невеликими. Пожвавлення розвитку почалося у радянський період, коли старі підприємства було реконструйовано і збудовано нові.

Загалом промислове ткацтво в Україні періоду другої половини ХХ століття тісно пов'язувалося із сільським господарством, галузями машинобудування та хімічною промисловістю. Сільське господарство забезпечувало текстильну промисловість окремими видами сировини, машинобудування – обладнанням, хімічна промисловість – хімічними волокнами, барвниками тощо.

На розміщення підприємств із виготовлення тканин та готових тканих виробів в Україні значною мірою вплинув науково-технічний прогрес. Це позначилося насамперед на концентрації виробництва, на зміні й розширенні його сировинної бази. Було також проведено певну роботу, спрямовану на розвиток промислового виробництва і підвищення ефективності його розміщення на теренах України. Здійснювалася політика вирівнювання господарського розвитку економічних районів і областей.

Характерним для періоду 1980–1990-х рр. є поступовий спад виробництва художньо-промислових тканин. Застосування натуральних волокон для виготовлення тканин ставало нерентабельним (через економічні та політичні передумови), і в кращому випадку їх замінювали на хімічні. Велику кількість тканин у 90-ті роки ХХ століття виготовляли із сумішей синтетики. Такий підхід частково забезпечував продовження виробництва тканин і уповільнював процес закриття підприємств.

Кризові явища в економіці України, що розпочалися наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років, призвели до спаду обсягів виробництва промислових тканин. На 1980-й рік виробництво українських декоративних тканин складало 22,7%, а в 1990 році – 6,7% загального обсягу тканин, виготовлених на вітчизняних підприємствах [10].

Причинами такого становища галузі є передусім порушення зв'язків з іншими країнами, де закуповували сировину; відсутність державної протекціоністської політики щодо захисту національного товаровиробника, що призвело до незахищеності внутрішнього споживчого ринку від напливу імпортованих дешевих і не завжди якісних тканин, а також товарів тіньового ви-

робництва; низька купівельна спроможність населення України; недостатнє інвестування підприємств державою та несприятливі умови для іноземних інвестицій, а також неконкурентоздатність вітчизняних тканин порівнянно з іноземними, що призвело до заповнення ринку України у 1990-х рр. імпортними тканинами для одягу, інтер'єру та сфери побуту [19].

У зв'язку зі значними можливостями забезпечення текстильної промисловості України власним льоноволокном доцільно було б прискорити відновлення Житомирського та Рівненського льонокомбінатів для виготовлення тканин. Донедавна підприємства ще виготовляли в незначному обсязі продукцію на основі конверсії окремих підприємств для воєнно-промислового комплексу [4].

Для здешевлення вовняних тканин у 1980 р. було запроваджено первинну обробку вовняних волокон, цей процес має високу вартість. На кількох вітчизняних підприємствах було встановлено устаткування для обробки сировини та виготовлення тканин (Сумська суконна фабрика, ЗАТ «Сумикамволь» тощо).

На 1990 рік якість вітчизняної вовни порівняно з імпортними аналогами залишилася низькою, що негативно впливало на готову продукцію. Імпортна вовняна тканина мала кращі показники чистоти і тонкості та художньо-колористичного оздоблення. В Україні нарікінці ХХ – на початку ХХІ століття виробництво тканин перейшло повністю на імпортну сировину, а готова продукція експортується [13].

З 1990 р. підприємства шовкової підгалузі працювали в неповному обсязі та в переважній більшості на сировині із синтетичних ниток та волокон: віскозні, капронові, поліефірні та поліпропіленові [5; 7; 11]. У зв'язку з різким зниженням попиту на штучні шовкові тканини вітчизняні підприємства галузі переорієнтувалися на виробництво для силових відомств.

Труднощі 1990-х рр. у забезпеченні підприємств бавовною зумовили зацікавленість текстильників у місцевій сировині, якою в Україні здавна є льон, і можливості використання короткого лляного волокна або лляних пачосів у суміші з бавовною або хімічними волокнами [9].

Доцільним було в кінці 1990-х років використання суміші лляної сировини з бавовняною, оскільки тканини, виготовлені з неї, набували актуальності не тільки в межах української, але і європейської та світової моди. Завдяки цьому вітчизняні художньо-промислові тканини могли б користуватися широким попитом, вони змогли б конкурувати на світовому ринку і тим самим зберегти провідні колись підприємства від закриття, банкрутства та руйнації. В кінці ХХ – на початку ХХІ століття очевидним стало те, що лляній, бавовняній, шовковій та вовняній галузям з виготовлення художньо-промислових тканин потрібна докорінна реконструкція і модернізація відповідно до сучасних умов.

На початку ХХІ століття в час новітніх технологій, масової комп'ютеризації (на відміну від періоду механізації) виготовлення художньо-промислових тканин стало можливим тільки за умов повного переоснащення згідно зі світовими стандартами.

З урахуванням сучасних змін на базі колишнього підприємства (Луцький шовковий комбінат) відновлено виготовлення жакардових тканин за зразками українських народних орнаментів, характерних для різних регіонів України, а також відтворюються у промисловому виробництві стародавні плахтові тканини. Художники-дизайнери підприємства активно впроваджують у ткацтво різноманітні стрічкові орнаменти, застосовують широку палітру кольорів та відтінків для досягнення максимального художньо-естетичного результату.

Молоді українські дизайнери використовують художню тканину промислового виготовлення з національним декором для різноманітних напрямів оздоблення, сучасного облаштування інтер'єрів.

Декоративні тканини цього підприємства на сучасному етапі застосовуються у багатьох громадських інтер'єрах (ресторани, бари, колиби, готелі та ін.), а також використовуються для пошиття одягу в національному стилі [7].

Над проектуванням та виготовленням художніх тканин Луцького шовкового комбінату працюють художники-дизайнери І. Левчук, Т. Іванні, П. Романова, дисинатори С. Лірнік, І. Стасюк та колористи У. Ващенко, М. Гусарська та інші.

Гордістю вітчизняного виробництва художньо-промислових тканин на початку ХХІ століття вважається Чернігівський камвольно-суконний комбінат. Проїшовши через скла-

дні етапи інновацій та вдосконалення, підприємство виготовляє високоякісну тканину для верхнього одягу (пальтову, костюмну тощо). Художники-дизайнери підприємства розробляють проекти тканин відповідно до сучасних світових тенденцій моди. До творчої групи митців входять художники Н. Лотарук, А. Низовий, Д. Березович., О. Кірбук, І. Ненашева, дисинатори І. Вольнова, К. Варицька, Н. Соломович, З. Татковська, а також колористи Т. Ліренко, А. Тимошук та інші [13].

Промислове виготовлення ремізних та жакардових художніх тканин у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття здійснювалося і на багатьох інших вітчизняних підприємствах: Львівській текстильній фабриці, Черкаському шовковому комбінаті, Тернопільському та Донецькому бавовняних комбінатах, Лубенській повстяній фабриці, Славутській суконній фабриці, Харківській прядильно-ткацькій фабриці, Кам'янець-Подільській фабриці бавовняних виробів. Сьогодні ці підприємства перебувають у занедбаному стані, на шляху до руйнації. Робота окремих цехів, деяких підприємств продовжується на умовах приватного і здебільшого закордонного бізнесу. Через відсутність музеїв, втрату архівних матеріалів досі збереглося недостатньо фактологічного матеріалу для детального вивчення діяльності перелічених підприємств.

Кардинальні зміни стану творчої і виробничої праці відбулися впродовж 1990-х років. У цей період українські текстильні підприємства намагалися налагодити співпрацю з іноземцями. Наприклад, існує досвід спільної роботи художньої майстерні Рівненського льонокомбінату та Дарницького шовкового комбінату з італійськими та німецькими виробниками тканин на початку 2000-х років. Іноземці надсилали на розробку незакінчені ескізи, які потребували стилізації та вписування окремих мотивів у рапорт. На художників покладалося завдання не тільки творчої роботи, а й виконання технічних кроків, які застосовувалися в процесі виготовлення тканини вже на якісному сучасному обладнанні. Існують згадки і про приватну співпрацю художників цих комбінатів з американськими фірмами, представники яких купували у митців авторські права на виконані ескізи візерунків для декоративних порт'єрних тканин, комплекти столових виробів (скатертини, рушники, серветки) тощо [10].

До цього часу вітчизняна галузь легкої промисловості, а зокрема з виготовлення художньо-промислових тканин, подібного досвіду не мала.

За тривалий період процвітання творчі колективи текстильних підприємств до періоду економічних змін на початку 1990-х рр. прийшли зі значним напрацюванням виробничого досвіду та з великим потенціалом творчих можливостей.

На нашу думку, критерії художньої виразності тканин впродовж 1990-х рр. стали дурядними, творча активність художників втратилася, створювалися непоказні тканини, які дублювали зразки попередніх років. На промислових комбінатах поступово перестали виготовляти продукцію у великих масштабах. Змінювались пріоритети при створенні текстильних орнаментів [20].

У 2002 році для створення нових візерунків тканин була заснована дизайнерська студія в Києві. З 2002 по 2004 роки творчий колектив налічував 7 художників і 5 дизайнерів. Вони створювали ескізи рисунків відповідно до нових стилістичних напрямів, за аналогією до провідних європейських зразків.

Порівняння орнаментів тканин італійського, білоруського, російського та українського виготовлення початку ХХІ століття дало змогу простежити багато схожих за структурою, фактурою, композиціями тощо [9].

Молоде покоління художників, які працювали на текстильних підприємствах, після їх закриття свою творчість застосовували в дизайні інтер'єрів, при ілюструванні періодичних видань, у викладацькій діяльності, співпрацювали з дрібними приватними вітчизняними підприємствами з виготовлення меблів тощо. Деякі художники продовжують оздоблювати промислові тканини (київських фірм «Гобелен», «Little ONE textile», київської дизайнерської філії ВАТ ТО «Текстерно» та інших).

Внаслідок усіх цих змін тканини стали більш одноманітними, різко зменшилися обсяги продажу, а вітчизняні підприємства опинилися у банкрутстві. У 1990-х роках спостерігається неефективне використання внутрішніх резервів вітчизняними підприємствами з виготовлення художньо-промислових тканин. Більшість з них працюють по-старому, виготовляючи тканину,

не враховуючи потреб часу, традицій, моди. В результаті продукція залежувалася на складах, в той час як закордонні виробники тканин оновлювали колекції тканин кожного сезону, інтенсивно розвивали і впроваджували сучасні технології, застосовували нові техніки з виготовлення тканин. У ряді європейських країн (Франція, Англія, Німеччина, Італія) та Америці проводились конкурси, виставки дизайнерських розробок, що формували асортимент художньо-промислових тканин. Вітчизняні підприємства 1990-х років працювали на імпортній сировині, що надавало можливість завантажити виробничі потужності, зберігати робочі місця.

У період 1990-х – початку 2000-х років комбінати спробували співпрацювати з іноземними інвесторами з виготовлення тканин. У 1992–1993-х роках художня майстерня ДШК намагалася налагодити виробництво з італійськими партнерами-текстильниками. Вони надсилали на розробку зразки, які потребували деякої стилізації та здійснення окремих дисинаторських коригувань.

За переконанням фахівців, відновлення масштабних текстильних комбінатів у колишніх обсягах виробництва на початку XXI століття у сучасних умовах неможливе. Застаріла технологія, спрямована на виробництво однотипної продукції, не відповідає сучасним вимогам.

Сьогодні для текстильного масового виробництва в Україні є неприваблива інвестиційна політика.

Художники-текстильники, дизайнери початку XXI століття у світовій та вітчизняній практиці проєктують зразки тканин, орнаментів та асортимент барв виключно за допомогою електронної і цифрової техніки та її потенціалу.

За повідомленнями мас-медіа та Інтернет-простору, в 2010 році російськими вченими було розроблено за допомогою нанотехнологій тканину нового покоління, яка має високі показники якості (екологічні, гігроскопічні тощо), естетичну й художню привабливість та пристосовується до організму людини та будь-яких природних, кліматичних умов (+40, –40 °С). Тканина не містить у своєму складі традиційної для ткацтва сировини і є промисловою таємницею виробників.

Новинкою в світовому масштабі для промислового ткацтва у 2011 році стало виготовлення сучасної тканини німецькими фахівцями. У час орієнтації на екологічну моду винайдено спосіб отримання волокна з козеїну методом синтезу молока. Ці тканини є абсолютним продуктом сучасної хімічної промисловості, не потребують великих затрат, є об'єктом зацікавленості провідних європейських дизайнерів та будинків моди.

Активний розвиток сучасних комп'ютерних технологій початку XXI століття спонукав провідні світові та вітчизняні підприємства з виготовлення художньо-промислових тканин до застосування та впровадження інноваційних методів виробництва [7; 13].

Текстильні підприємства XXI століття оснащені сучасними машинами (верстати, мотальне, фарбувальне устаткування), якими керують за допомогою комп'ютерної техніки, і потребують мінімального залучення людей. Електронні програми чітко керують процесом виготовлення тканин: створення переплетень, використання кольорових, фактурних ниток, створення декоративних ефектів (розрідження, затягування, гофрування, плісирування, жмутість тощо) та забезпечення якісного колорування гладкофарбованих тканин [13]. Сучасні технології, застосовані у промисловому ткацтві, виводять його на значно вищий новий рівень.

Отже, в результаті аналізу ми дійшли висновку, що у період другої половини XX – початку XXI століття галузь вітчизняного промислового ткацтва вважалася однією з провідних у промисловому комплексі. Дослідження показало, що художньо-промислові жакардові і ремізні тканини, виготовлені в Україні, є мистецьким явищем, вагомою складовою національної культурної спадщини другої половини XX – початку XXI століття. Успадковане внаслідок розвалу СРСР ткацтво, орієнтоване на масове забезпечення, постало перед низкою проблем, що поступово призвело до занепаду.

На початку XXI століття окремі підприємства або їхні цехи, що зуміли переорієнтуватись згідно з вимогами сучасності, продовжували своє існування.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1992. – 270 с.
2. Арофікін Є. В. Художньо-промисловий текстиль / Є. В. Арофікін // Нариси з українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1969. – С. 135–150.
3. Архів, каталоги, картотеки Дарницького шовкового комбінату // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
4. Архів, каталоги, картотеки Житомирського льонокомбінату // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
5. Архів, каталоги, картотеки Київського шовкового комбінату // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
6. Архів, каталоги, картотеки Київської прядильно-ткацької фабрики // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
7. Архів, каталоги, картотеки Луцького шовкового комбінату // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
8. Архів, каталоги, картотеки Одеської прядильно-ткацької фабрики // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
9. Архів, каталоги, картотеки Рівненського льонокомбінату. // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
10. Архів, каталоги, картотеки Херсонського бавовняного комбінату. // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
11. Архів, каталоги, картотеки Черкаського шовкового комбінату // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
12. Архів, каталоги, картотеки Чернівецького текстильного комбінату // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
13. Архів, каталоги, картотеки Чернігівського камвольно-суконного комбінату // Власний архів Марищук Т. В. (архів не впорядкований).
14. Бондаренко Н. П. Художній текстиль, живопис, графіка : альбом / Н. П. Бондаренко, Я. В. Бондаренко, Л. В. Бондаренко ; [упоряд. К. Мамаєва-Гвоздя ; спецред. Т. Придатко]. – К. : ТОВ «Типографія від А до Я», 2005. – 46 с.
15. Жоголь Л. Е. Художественное решение декоративных тканей для интерьера : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. искусствovedения : спец. 17.00.04 / Л. Е. Жоголь. – М., 1965. – 19 с.
16. Жук А. К. Художня промисловість / А. К. Жук // Історія українського мистецтва : у 6 т. / [гол. редкол. : Бажан М. П. (голова) та ін.]. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1968. – Т. 6. – С. 352–369.
17. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 275 [3] с. : іл.
18. Лагода О. М. Дизайн одягу в Україні: особливості становлення / О. М. Лагода // Дизайн-освіта 2007: головні вектори розвитку вищої дизайнерської освіти в контексті Болонського процесу : матеріали міжнар. наук.-метод. конф., 24–28 квітня 2007 р. – Харків : ХДАДМ, 2007. – С. 65–67.
19. Марищук Т. В. Стилiстичні ознаки художньо-промислових тканин в Україні другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. / Т. В. Марищук // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. – Харків : ХДАДМ, 2011. – Вип. 5. – С. 59–63.
20. Никорак О. І. Сучасні художні тканини українських Карпат / О. І. Никорак. – К. : Наукова думка, 1988. – 222 с. : іл.
21. Селівачов М. Р. Еволюційні процеси в українській народній орнаментіці ХІХ – ХХ ст. / М. Р. Селівачов // Народна творчість та етнографія. – 1995. – № 1. – С. 25–35.
22. Цимбалюк О. К. Етномистецькі традиції костюма в Україні ХІХ – ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Цимбалюк Олена Константинівна. – Львів, 2000. – 188 с.
23. Яковлев М. І. Композиція + геометрія / М. І. Яковлев. – К. : Каравела, 2007. – 239 с.

**ЭТНОГРАФИЧНІ МОТИВИ В АРХІТЕКТУРНИХ КРАЄВИДАХ  
УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ПЕРІОДУ РОМАНТИЗМУ**

*У статті проаналізовано жанрово-етнографічне трактування теми життя народу в сюжетах архітектурних пейзажів періоду романтизму. Подано зображення урбаністичних мотивів, які поєднані з жанровими сценами, що дає виразне уявлення про побут населення міста.*

**Ключові слова:** етнографічні мотиви, архітектурний пейзаж, романтизм.

М. З. ОСАДЦА

**ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В АРХИТЕКТУРНЫХ ПЕЙЗАЖАХ УКРАИНСКИХ  
ХУДОЖНИКОВ ПЕРИОДА РОМАНТИЗМА**

*В статье проанализирована жанрово-этнографическая трактовка темы жизни народа в сюжетах архитектурных пейзажей периода романтизма. Представлены изображения урбанистических мотивов, которые совмещены с жанровыми сценами, что дает выразительное представление о быте населения города.*

**Ключевые слова:** этнографические мотивы, архитектурный пейзаж, романтизм.

М. Z. OSADTSA

**ETHNOGRAPHIC MOTIVES IN UKRAINIAN ARTISTS' ARCHITECTURAL  
LANDSCAPES OF THE ROMANTICISM PERIOD**

*In the article genre-ethnographic interpretation of theme of life of people is analysed in the subjects of architectural landscape of period of romanticism. The image of urbanism reasons is given which are combined with the genre stages, that gives the expressive picture of way of life of population of city.*

**Key words:** ethnographic motives, architectural landscape, Romanticism.

Етнографічні зацікавлення українських художників першої половини ХІХ століття в архітектурних пейзажах виявилися через призму образів з українського фольклору, фіксації явищ традиційної культури і побуту, народних традицій. Особливості традиційного побуту, духовної і матеріальної культури, тісно переплітаючись із архітектурними мотивами, сприяли формуванню національної специфіки міського архітектурного пейзажу.

Розгляду цієї проблематики присвячені окремі аспекти досліджень В. Овсійчука, Д. Степовика, О. Федорука. Розгляд жанрово-побутових елементів в архітектурних видах М. Сажина, В. Штернберга, Т. Шевченка фрагментарно висвітлений у дослідженнях В. Яцюка, Ю. Белічка, В. Підгори. Тенденція звернення до етнографічності в архітектурних пейзажах західноукраїнських митців (Ю. Глоговського, А. Лянге) досліджується у публікаціях Л. Купчинської, С. Король. Проте слід зазначити, що ця тема не отримала належного синтетичного висвітлення.

Мета статті полягає у виявленні етнографічних ознак в архітектурних видах періоду романтизму, до яких належать українська побутова тематика, календарна обрядовість, національні традиції, звичаї, вірування, церковно-релігійні мотиви, сімейні обряди, український традиційний костюм як джерело етнічності й інші сфери традиційно-побутової культури, що несуть велике етнографічне навантаження.

Романтизм як «течія, особливе світовідчуття, художня манера» [4, с. 7] на Україні мав свій варіант, тут основну роль відігравав національний характер, а також специфіка громадського і духовного життя, не виключаючи особливостей соціального середовища [4, с. 435].



Мистецтво українського романтизму «формувався на власній світоглядній основі і в складних умовах національного світобачення» [4, с. 252]. Своєрідного забарвлення українському романтизму надавали національні естетичні ідеали, культурні традиції і конкретні історичні умови, адже романтизм у своїх новаторських тенденціях не порвав з традиціями. Художники-романтики часто зверталися до барокового мистецтва, бо в емоційному малярстві цих двох періодів чимало було спільного, що черпалося з єдиного джерела – національної особливості культури та менталітету народного характеру [4, с. 253].

До усталених і загальних рис романтизму українські художники внесли свої корективи. На першому місці була етична і звичаєва концепція образу, яка, згідно з твердженням Д. Степовика, піддавалася, так би мовити, романтизації з погляду народної характерності, моралі, звичаїв. Однією з рушійних сил романтизму в українському мистецтві було захоплення усім народним. Звідси походять не тільки прямі зображення елементів побуту, а й декоративна організація творів, у чому опосередковано відбився характер народного уявлення про красу [6, с. 184]. Художники досліджуваного періоду звертаються до народності, захоплюються фольклором, історичним минулим, детальніше зупиняються на народних типажах, яскравих особистостях з народної маси, таким чином відображаючи в створених образах не лише національний етнотип, а романтичні ідеали того періоду.

Жанрово-побутовий мотив, внесений в архітектурний пейзаж, характерний для ряду романтичних красвидів Михайла Сажина, Василя Штернберга, Тараса Шевченка.

Близько 40 акварелей, виконаних Сажиним за чотири роки його мешкання в Києві (1842–1846), дають підстави узагальнити особливості співвідношення між ландшафтно-архітектурним мотивом і жанрово-побутовою сценою в пейзажах цього митця. Присутність жанрового елемента вказує на прихильність Сажина до соціального мотиву в пейзажі. Побутові деталі, такі цікаві за своєю правдивістю й етнографічною характерністю, вносять демократичний струмінь в його акварелі [6, с. 166]. Якими б випадковими не здавалися сюжетні сцени, винесені Сажиним на перший план, пейзажний образ у нього завжди вагомий і в своїй структурній основі монументальний [6, с. 170]. Іноді жанрово-побутовий елемент, винесений на перший план, явно домінує над пейзажем («Старий Київ. Панорама Подолу», «Вигляд ринку на Подолі» [6, с. 166], «Церква св. Андрія Первозванного (з виглядом Андріївського узвозу)», «Церква св. Андрія Первозванного (з виглядом Подолу)»). Майстерно розроблені жанрово-побутові сцени вносять пошвавлення у панорамні зображення («Михайлівський Золотоверхий монастир», «Розкопки руїн церкви Ірини», «Руїни Золотих воріт»).

Етнографічні зацікавлення крізь призму української побутової тематики, традицій та звичаїв народу простежуються в архітектурних красвидах Василя Штернберга з притаманним романтичним підтекстом. Художник зіставляє реалістичні жанрові елементи переднього плану зі стрункими силуетами храмів заднього плану («Переправа через Дніпро під Києвом» (1837)).

В акварельних пейзажах Тарас Шевченко «не обмежувався самою фіксаційністю, а прагнув до створення в пейзажі емоційного середовища, яке б об'єднувало історію і сучасність» [6, с. 181]. Олівець і пензель художника відтворювали не лише церкви, застигли кам'яниці, мовчазні могили та руїни, а й сповнене подробиць життя довкола них [6, с. 181]. У рисунку «Видубицький монастир» (1843) з альбому 1842–1843 рр. Т. Шевченко обрав незвичний для художників того часу «непарадний» ракурс подачі архітектурної пам'ятки, завдяки якому зображення має підкреслено романтичний характер. З берега видно лише фрагмент споруди, закритої густими кронами дерев. Проте це не заважає вертикалі храму виразно домінувати над жанровими сценами переднього плану, над широчинню Дніпра, що розгортається в глибину композиції [5, с. 108]. В офорті «Видубицький монастир», на відміну від підготовчого малюнка, автор узагальнив і «зібрав» передній план, змінив стафаж: жанровій сцені надано виразнішої образної цілісності [5, с. 109].

Захоплення етнографією, зокрема відображення традиційного житла з притаманною локальною специфікою, яскравою зональною виразністю простежується у ряді творів Т. Шевченка, М. Сажина. Цінний етнографічний матеріал становлять рисунки й акварелі Т. Шевченка із зображенням народного житла – начерки олівцем «Селянське подвір'я» (1845), рисунки олівцем «Хата біля річки» (1843), «Вдовина хата на Україні» (1843), «Хата над водою» (1845), акварелі «Селянське подвір'я» (1845), «Хутір на Україні» (1845–1846), «На околиці»

(1845). Для М. Сажина характерними є зображення типової забудови київського передмістя – акварелі «Вид Подолу з Верхнього міста» (1840-ві рр.), «Кирилівський монастир з Куренівки» (кінець 1840-х рр.) та київських околиць («На околиці Києва» (1854), «Рибальські халупи біля Московського шляху» (1854)) з яскраво вираженими жанрово-побутовими сценами.

Федір Солнцев і Василь Тімм «у своїх акварелях більш документальні, хоча також по-жвавленню вносять побутовими мотивами» [4, с. 378]. Це підтверджують акварелі Ф. Солнцева «Краєвид старого Києва з Царського саду» (1843), «Руїни старовинного монастиря в Києво-Межигірській фаянсовій фабриці» (1843) і кольорові літографії В. Тімма «Краєвид старого міста з Ярославового валу» (1854), «Залишки храму Ірини» (1858), «Аскольдова могила» (1862).

Мотиви ярмарків і торговлиць, які виступали традиційними осередками громадського спілкування, знаходять особливе вираження у творах В. Штернберга, М. Сажина.

Надзвичайно характерною темою, яка в багатьох варіантах розроблялася Штернбергом під час його перебування на Україні в 1836, 1837 та 1838 роках, є ярмаркові сцени. Збереглося багато олівцевих ескізних зарисовок ярмаркових сцен та ряд завершених робіт на цю тему: «Ярмарок в Ічні» (1836, акварель), «Торг на Подолі» (1837, олівець) [7, с. 137]. Особливим відтворенням окремих типажів, характерів, одягу в архітектурному оточенні відзначається акварель Штернберга «Ярмарок» (1837).

У літографії з малюнка М. Сажина «Товкучий ринок на Подолі» (1846) художник відтворив своєрідну атмосферу київського торжища на гостинному дворі. На малюнку майстерно передано колоритні постаті міщан, крамарів, купців, священика та жебрака, що сидить, прихилившись до прилавка. Внутрішній двір ущерть заповнено людьми. Вище за цим замкнутим простором видніються пагорби над Подолом, бані церкви та дзвіниці Флорівського монастиря і Петропавлівської церкви, праворуч – церкви Успіння Богородиці і Пирогощі [5, с. 128].

В західноукраїнському мистецтві романтизму звернення до етнографічних мотивів, зокрема побуту, виявлено в архітектурних пейзажах Кароля Ауера, міських видах Львова Антонія Лянге.

Зображення міського краєвиду, хоча і відповідали академічним правилам топографічного рисунка, несли в собі типові ознаки світської міської культури. Побут мешканців міста, їх вишукані манери та зовнішній антураж, наче фрагменти світських історій, застигали на перших планах міських видів Львова, Жовкви, Івано-Франківська (тоді – Станіславова), інших міст Галичини [3].

Для творів А. Лянге характерні зображення історичних пам'яток, церков, монастирів, замків, які позначені «специфічними рисами романтичного типу творчості: посиленням суб'єктивним началом з акцентом на приватному житті особи (побут, родинні зв'язки тощо)» [1, с. 414]. Художник «спостерігав сучасне йому життя селян, міщан та відтворював свої враження ретельно і точно, так, що занадто загальний і безвідносний «стафаж» у нього перетворюється на натурні зарисовки. Такими постають особливо жанрові елементи у «Вигляді Милятинського костелу», жниварські і пастуші сцени у «Маняві» і «Вигляді замку в Підгірцях», сцени сіножати у «Вигляді Ляшок Королівських». Включення таких жанрових елементів у пейзажні композиції додає їм правдивості і характеру. У своїй художній практиці, і літографіях зокрема, Антон Лянге намагався поєднати класичну образність ідеального краєвиду з життєвістю натурних зарисовок, що відповідало романтичній концепції пейзажу [1, с. 421].

Мотиви ярмарків на площі Святого Юра мають місце у літографії Антонія Лянге, насиченій розмаїттям побуту, – «Ярмарок біля собору св. Юра». Літографія Кароля Ауера притаманне не лише документально точне відображення тодішніх храмів, будівель чи околиць міста, але й широке висвітлення побуту. Зокрема вищезгаданий мотив ярмарків відтворений у літографії на основі рисунку А. Лянге «Ярмарок біля собору св. Юра» (1846–1847).

На переконання дослідника О. Федорука, українську тематику в пейзажі популяризує ряд майстрів графіки: Антоній Лянге, Каєтан Кієлісінський, Адам Горчинський, Богуш Стенчинський та багато інших митців, які культивують міський краєвид. Вони виступають за реальні мотиви, які можна відшукати лише в дійсності [8, с. 95].

Цінний етнографічний матеріал докладно відтвореного українського традиційного одягу, часто на фоні локальних архітектурних видів, поданий в акварелях Ю. Глоговського.

Юрій Глоговський зробив окремий акцент на історико-географічному колориті Галичини, малюванні Львова, його пам'яток культури і мешканців. Працюючи у цьому напрямі, він виконав серії акварелей, зокрема «Галицький одяг», «Одяг з околиць Львова» і «Львівський одяг» [2, с. 27], у «зображеннях яких проявилися великі романтичні ідеали, викликані пробудженням зв'язком з народом та національними традиціями, захопленням моральними принципами і незнищенністю духовних вартостей» [4, с. 272]. Зберігаючи точність у відтворенні пам'яток архітектури, живопису, а також одягу людей першої половини XIX століття, художник створив сотні акварелей, які сьогодні є вагомим джерельною базою у вивченні життя і побуту міста впродовж кількох століть [2, с. 30].

Через окремі мотиви, зокрема через зображення зубожілих хат та сенок з життя селян, в пейзажі виявилися соціальні моменти, хоча вони ще не набули в цю пору рис класового аналізу й критики дійсності. В побутових сценках відбилися етнографічні зацікавлення художників. У цілому ці сценки сприймаються в романтичному контексті. Проте бачення українського краєвиду в його нерозривній єдності з умовами життя людей несло в собі важливий імпульс розвитку суспільно вагомих мотивів українського мистецтва другої половини XIX століття [6, с. 183–184].

Отже, мистецькі зацікавлення першої половини XIX століття засвідчують звернення художників до традицій етнографічності, що втілилися в архітектурних міських пейзажах. Прокладається замилювання до почуттів і переживань простих людей, до щоденного життя в краєвидному середовищі, відмова від штучності урбанізованого середовища. Архітектурні краєвиди, в яких відбилися звернення до традицій народної культури, вирізняються багатоплановою композицією з насиченим етнографічним наповненням, зокрема привертає увагу зорієнтованість на селян. Проте внесені жанрово-побутові елементи не переважають над архітектурним тлом та применшують образність українського міського пейзажу. Посилюється захоплення історичними пам'ятками та старожитностями, минулим, фольклором, національними традиціями, історією культури. Це підтверджує проникнення певних складових національних традицій в романтичний архітектурний пейзаж XIX століття, зокрема елементів побуту, проявляючись у сценах народного життя, ярмарках (Ф. Солнцев, В. Тімм, В. Штернберг, М. Сажин, А. Лянге, К. Ауер), етнічних типажних замальовок одягу (Ю. Глоговський).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Король С. Романтичні альбоми літографій: від «Збірки найгарніших і найцікавіших околиць Галичини» (1823) до «Околиць Галичини» (1847–48) / С. Король // Народознавчі зошити. – 2004. – № 3–4. – С. 413–427.
2. Купчинська Л. Львів у творчості Юрія (Єжи) Глоговського / Л. Купчинська // Вісник НТШ : інформаційне видавництво / Світова Рада Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів : НТШ, 2010. – № 44. – С. 27–30.
3. Мисюга Б. Краєвид у творчості художників Галичини: від романтизму до сюрреалізму [Електронний ресурс] / Б. Мисюга. – Режим доступу: <http://lvivposter.com/news/96-Krajeyvd-u-tvorchosti-hudozhnykiv-Galychyny-vid-romantyzmu-do-sjurrealizmu/>
4. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві / В. Овсійчук. – Київ : Дніпро, 2001. – 445 с.
5. Святий Київ наш великий: Мал. Тараса Шевченка та його сучасників: [альбом] / [упоряд. : М. Скиба та ін.]. – Київ : Мистецтво, 2004. – 176 с.
6. Степовик Д. Українське мистецтво першої половини XIX століття / Д. Степовик. – Київ : Мистецтво, 1982. – 191 с.
7. Тарас Шевченко – художник : дослідження, розвідки, публікації / [передмова В. Касіян]. – Київ : Мистецтво, 1963. – Т. 1. – 153 с.
8. Федорук О. Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини XIX – початку XX ст. / О. Федорук. – Київ : Мистецтво, 1976. – 128 с.

**КЛАСИФІКАЦІЯ ТЕХНІК НАРОДНОЇ ВИШИВКИ  
ТЕРНОПІЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

*У статті запропоновано класифікацію технік народної вишивки, які побутували наприкінці ХІХ – початку ХХ століття в межах Тернопільської області. Усі техніки розділено та об'єднано в окремі групи, а також визначено ареал їхнього поширення. Встановлено взаємозв'язок між матеріалом і техніками та встановлено їх вплив на художні особливості вишивки.*

**Ключові слова:** класифікація, техніки, вишивка, матеріали, традиції.

**КЛАСИФИКАЦИЯ ТЕХНИК НАРОДНОЙ ВЫШИВКИ  
ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ КОНЦА ХІХ – НАЧАЛА ХХ ВЕКА**

*В статье предложена классификация техник народной вышивки, которые существовали в конце ХІХ – начале ХХ века на территории Тернопольщины. Все техники разделены и объединены в отдельные группы, а также очерчен ареал их распространения. Установлена взаимосвязь между материалом и техниками и установлено их влияние на художественные особенности вышивки.*

**Ключевые слова:** классификация, техники, вышивка, материалы, традиции.

**CLASSIFICATION OF EMBROIDERY STITCHES TERNOPIIL REGION  
AND OF XIX EARLY XX CENTURY**

*The paper proposes a classification of embroidery stitches that existed in the late nineteenth early twentieth century within the Ternopil region. All seams are separated and combined in distinct groups is defined range their spread. The interrelationship between the material and stitches and their effect on art features embroidery.*

**Key words:** classification, stitches, embroidery, materials and traditions.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття на території Тернопільщини побутувала значна низка технік народної вишивки. Деякі з них продовжували традиції минулого, а деякі поширились лише з другої половини ХХ ст. Усім зафіксованим технікам притаманна власна специфіка виконання, ареал поширення, а в окремих місцевостях – колорит. Тому художня виразність вишивки значною мірою пов'язана з технікою виконання, за допомогою якої утворювали форму мотивів та фактуру орнаменту. Хоча на початку ХХ ст. вишивка залишалась найулюбленішим видом народного мистецтва, проте на її художню мову не могли не вплинути нові умови. За дослідженнями Тетяни Кари-Васильєвої, в цей час відбувалась нівеляція художньо-стилістичних особливостей народної вишивки майже на всіх етнографічних територіях. Це пов'язано з тим, що, по-перше, з 30–40 рр. ХХ ст. у вишивці утверджується тенденція до створення речей підкреслено декоративного характеру, по-друге, відбуваються певні зміни художнього стилю (розповсюдження рослинних мотивів, їх реалістичне трактування, розширення колірної гами яскравих тонів, застосування тонких ниток муліне, кольорового бісеру), по-третє, спостерігається масове поширення техніки художньої гладі та хрестика, які відповідали новим потребам оздоблення тканин і як наслідок витіснили давні народні шви [8, с. 190]. Тому традиційні матеріали, техніки та прийоми вишивання реалізовувались в окремих селах і зали-

шалися в тіні модних зразків, які пропонував тогочасний ринок. Це призвело до того, що уже в середині ХХ ст. засоби народного шитва замінили фабричні матеріали та техніки.

Актуальність теми є очевидною передусім тому, що її розробка дає змогу зафіксувати усі техніки народної вишивки, які побутували наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., простежити їх кількість та ареал поширення, а також згрупувати техніки за призначенням та способом нанесення. Крім того, обрана тема досі не була предметом окремого дослідження, тому що з-посеред діапазону зафіксованих наукових джерел важко виокремити працю, яка б торкалася окресленої проблематики.

До вивчення технік української народної вишивки зверталась низка вітчизняних науковців: Р. Захарчук-Чугай [6], Т. Кара-Васильєва [7], Г. Стельмашук [14], Л. Булгакова-Ситник [1], А. Гриб [3], Л. Панченко [10], Л. Сорокіна [15], І. Гургула [2], Е. Джегура-Литвинець [5], О. Кулинич-Стахурська [9], Л. Покусінська та О. Покусінський [11] та інші. Зазначені вчені стали авторами ґрунтовних монографій та навчально-методичної літератури, де проаналізували методику виконання технік вишивки та її виразальні можливості. Зауважимо, що більшість із них є тотожними з тими техніками, які побутували на Тернопільщині, проте у зв'язку з тим, що науковці звертались до вивчення значних етнографічних територій та окремих локальних осередків, така проблема, як класифікація та узагальнення технік народної вишивки зазначеного регіону, досі залишається не до кінця з'ясованою.

Мета статті – окреслити класифікацію технік народної вишивки Тернопільщини кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Зафіксовані зразки народної вишивки кінця ХІХ – початку ХХ століття свідчать, що в межах області функціонувало понад 25 технік. Панівне місце займали лічильні техніки [5, с. 1] («низинка», «хрестик», «рахункова гладь»), якими вишивали геометричні орнаменти в районах Придністров'я, Західного Поділля, Опілля, Південно-Західної Волині. Для об'єктивного аналізу вважаємо за доцільне усі зафіксовані техніки умовно розділити за призначенням на дві групи: 1) для оздоблення одягу; 2) для оздоблення побутових тканин. Так, із нижченаведеної таблиці 1 видно, що найбільшу кількість складають техніки, якими оздоблювали одяг, і значно менше швів, які використовувались у вишивці побутових тканин.

Таблиця 1.

Розподіл технік за призначенням		
Для оздоблення одягу		Для оздоблення побутових тканин
1.«низинка»	12.«шов уперед голку»	1.«низинка»
2.«косий хрестик»	13.«шов за голкою»	2.«косий хрестик»
3.«художня гладь»	14.«козлик»	3.«художня гладь»
4.«косий хрестик по діагоналі»	15.«тамбурний шов»	4.«стебловий шов»
5.«стебловий шов»	16.«колодки»	5.«декоративна гладь»
6.«болгарський хрестик»	17.«ретязь»	6.«пряма гладь»
7.«декоративна гладь»	18.«мережка»	7.«качалочкова»
8.«петельний шов»	19.«ланцюжок»	8.«мережка»
9.«косічка»	20.«вирізування»	9.«вирізування»
10.«коса гладь»	21.«виколювання»	10.«виколювання»
11.«пряма гладь»		

Отож, побутувала велика кількість народних швів, які потребують більш детальної класифікації та узагальнення. З цією метою усі зафіксовані техніки доцільно згрупувати на основні та додаткові, а також окреслити види технік за способом виконання. Так, із таблиці 2 видно, що значну групу основних швів складає багата варіативність техніки «гладі» та значно менша різноманітність «хрестика», окрім цього численними є додаткові шви.

Таблиця 2

Основні		Додаткові	
Гладь	Хрестик	«Мережка»	«Болгарський хрестик»
«низинка»	«косий хрестик»	«козлик»	«тамбурний шов»
«художня гладь»	«косий хрестик по діагоналі»	«шов уперед голку»	«колодки»
«декоративна гладь»		«петельний шов»	«обметниця»
«коса гладь»		«косічка»	«обводи»
«пряма гладь»		«ланцюжок»	«рубцювання»
«качалочкова»		«стебловий шов»	«ретязь»
		«шов за голкою»	

З таблиці 3 видно, що, згрупувавши усі техніки за способом виконання, ми можемо розділити їх на 2 окремі групи. Перша – це поверхнево-нашивні техніки, що належать до гладєвих швів, а друга група – це прозорі, ажурні техніки.

Таблиця 3

Види технік за способом виконання	
Поверхнево-нашивні (глухі)	Прозорі (наскрізні, ажурні)
Низинка, (художня, декоративна, качалочкова, коса, пряма гладь), козлик, стебловий шов, ланцюжок, заіглєне, ретязь, косічка, (болгарський, косий хрестик), тамбурний шов, колодки, розчохи, кочелистий шов, кучерявий стіб, штапівка.	Вирізування, виколювання, мережка, змережування, обметниця, рубцювання.

Окрім цього, як наглядно демонструє таблиця 4, усі техніки різняться за ареалом поширення.

Таблиця 4

	Кременецький	Шумський	Лановецький	Збарзький	Гусятинський	Підволочиський	Залщицький	Борщівський	Чортківський	Бучацький	Монастирський	Підгасцький	Бережаський	Козівський	Зборівський	Тернопільський	Теребовлянський
«низинка»	▲	-	▲	▲	-	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲
«косий хрестик»	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲
«художня гладь»	-	▲	▲	▲	-	▲	▲	-	-	▲	▲	-	-	-	-	▲	-
косий хрестик по діагоналі	▲	▲	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
«стебловий шов»	▲	-	▲	▲			-	-	-	▲	▲	-	▲	-	-	-	-
«болгарський хрестик»	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	▲	-	-	-	-	-	-
«декоративна гладь»	▲	▲	-	-	-	▲	-	-	-	-	▲	-	-	-	-	-	-
«петельний шов»	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲
«косічка»	▲	-	-	-	-	-	▲	▲	▲	▲	▲	-	▲	-	-	▲	▲
«коса гладь»	▲	▲	-	-	-	-	-	-	-	-	▲	-	-	-	-	-	-
«качалочкова гладь»	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	▲	-	-	-
«Горизонт. гладь»	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	▲	-	-	-	-
«заіглєне»	▲	-	-	-	-	-	-	▲	-	-	-	-	-	-	-	-	-
«козлик»	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲
«вертикальна гладь»	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	▲	-	-

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

	Кременецький	Шумський	Лановецький	Збарзький	Гусятинський	Підволочиський	Заліщицький	Борщівський	Чортківський	Бучацький	Монастирський	Підгасцький	Бережаський	Козівський	Зборівський	Тернопільський	Теребовлянський
«колодки»	-	-	-	-	-	-	▲	▲	-	-	-	-	-	-	-	-	-
«ретязь»	-	-	-	▲	▲	-	▲	▲	▲	▲	▲	-	▲	-	-	-	-
«мережка»	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲
«змережування»	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲
«вирізування»	▲	▲	-	-	-	-	-	▲	-	▲	▲	-	-	-	-	-	▲
«виколювання»	▲	▲	-	-	-	-	-	▲	-	▲	▲	-	-	-	-	-	▲
«штапівка»	▲	-	-	-	-	-	-	▲	▲	-	-	-	-	-	-	-	-
«ланцюжок»	-	-	-	-	-	-	▲	▲	-	-	-	-	-	-	-	-	-
«обводи»	▲	-	-	-	-	-	-	-	-	-	▲	-	-	-	-	-	-
«кочелистий шов»	-	-	-	-	-	-	-	-	-	▲	-	-	-	-	-	-	-
«кучерявий стіб»	-	-	-	-	-	-	▲	▲	▲	-	-	-	-	-	-	-	-
«розчохи»	-	-	-	-	-	-	▲	▲	-	-	-	-	-	-	-	-	-
«товмацька зірка»	-	-	-	-	-	-	-	▲	-	-	-	-	-	-	-	-	-
«вишивка бісером»	-	-	-	-	▲	▲	▲	▲	-	-	▲	-	▲	▲	-	-	-

Найповнішу інформацію щодо вищезазначених технік вишивки отримуємо за допомогою музейних фондів збірок кін. XIX – поч. XX ст. тому, що в цей проміжок часу для оздоблення тканин народні майстрині практикували поєднання різних швів в одному виробі. Оскільки в першій чверті XX ст. кожен етнографічний регіон, а подекуди окреме село, плевав улюблені техніки та прийоми вишивки, то тут ми можемо говорити про виражену етнографічну приналежність вишивок. Проте для подібних тверджень щодо другої половини XX ст. ми не знайшли аргументів.

Отож, джерелом натхнення для виконання тієї чи іншої техніки та їх поєднання в одному виробі були природа та побут, які оточували народних майстринь. Не останню роль відіграли і їхнє художнє мислення та смак. За допомогою технік вишивки майстрині передавали власні спостереження, відображали свої думки та почуття. Про те, що саме природа часто була джерелом творчої наснаги, свідчать не лише назви орнаментальних мотивів («барвінок», «хмелик», «ружа», «курячий брід», «зозулька», «гарбузове листя», «метелики», «мишача стежка», «лілії», «медівники» та ін.), а й назви деяких народних швів («стебловий шов», «козлик», «товмацька зірка», «солов'їні вічка», «кочелистий шов»). Окрім цього, назви багатьох технік походять від засобів виконання («очка», «вирізування», «виколювання»), від того, який предмет вишивається («рушниковий шов», «переміточний шов»), від назви місцевості («подільська розшивка»). Окремі техніки отримали назву через подібність зовнішнього вигляду шва з певними речами («солов'їні вічка», «гречаночка», «макове зерно», качалочка», «курячі лапки») [7, с. 52]. Крім того, назва більшості швів пов'язана зі способом накладання стібків на тканину та фантазією вишивальниць («затягання», «козлик», «ланцюжок», «прутик», «заіглєне», «шов вперед голку» та ін.) [5, с. 1].

Також слід зазначити, що усі народні техніки вишивки застосовувалися не в довільній формі, а відповідно до усталених традицій [8, с. 58]. Це пояснюється тим що, вибір шва багато в чому залежав від його призначення (зшивання, декорування, маскування) та функції виробу (святковий буденний, обрядовий). Тому в оздобленні обрядових та святкових тканин застосовували багату, пишну вишивку, поєднуючи велику різноманітність та складність швів, тоді як буденні тканини вишивали просто, скромно, одним-двома швами.

В кінці XIX – на початку XX ст. найпоширенішим матеріалом для виготовлення одягу були тканини домашнього виробництва (конопляні, лляні, сукняні). Етнографи зауважують, що

на початку ХХ ст. українці для пошиття сорочок використовують лляні тканини у значно меншій кількості, ніж польське населення, що проживало невеликими групами на Поділлі і купувало льон в українців Волинської губернії [1, с. 28]. Тому, враховуючи дослідження науковців та проаналізувавши вишиті вироби кінця ХІХ – початку ХХ ст., ми можемо стверджувати, що у виготовленні одягу, рушників, простирадл домінувало конопляне полотно, яке відрізнялось грубою щільною фактурою, що у свою чергу потребувала відповідної техніки вишивки та ниток для вишивання. Лляне полотно, на відміну від конопляного, мало м'якшу і щільнішу структуру, природний полиск, було білішим, тому його найчастіше використовували для пошиття святкових сорочок. Тут слід зауважити, що один і той же орнаментальний мотив, виконаний одною технікою, буде мати різне художнє звучання на тканинах конопляних, лляних, вовняних доморобного чи фабричного виготовлення [6, с. 51]. Таким чином, характер взаємодії полотна з нитками для вишивання потребував відповідної техніки. Крім щільності та якості полотна, важливе значення у виборі техніки вишивки мала структура ниток для вишивання. З кінця ХІХ ст. вишивали фабричними бавовняними різнокольоровими нитками «заполоч» («опал», «саморобщина», «рак») [1, с. 37]. За словами інформатора Манзюк Марії Олексіївни, такі нитки купували в гуцулів (вони ходили по хатах і продавали їх) або ж купували на ярмарках у євреїв чи циган [12, с. 4]. Так, у м. Борщові в крамничці «Ель» євреї продавали пацьорки, нитки ДМЦ, які привозили із Франції [13, с.1]. Особливо цінувалася мерсизована пряжа з шовковим блиском (ДМЦ). За дослідженнями Л. Булгакової-Ситник, на Поділлі такі нитки були відомі лише на території Тернопільщини [1, с. 36]. На початку ХХ ст. у межах Західного Поділля розповсюдились вишивки шовком, що стало особливістю цієї етнографічної території. Такими нитками, користуючись техніками «стебловий шов», «ланцюжок», «ретязь», вишивали чоловічі і жіночі сорочки, оздоблювали хутрянний одяг, оксамитові безрукавки. В 20-х роках ХХ ст. в селах Борщівського р-ну ще практикували домашнє фарбування конопляних ниток. Так, у с. Дністрове нитки підфарбовували в розчині сажі і називали їх після цього «заполоч». Такі нитки мали сиво-блакитний відтінок і використовувалися під час змережування уставок і рукавів сорочок. Щоб надати ниткам поліску і пружкості, їх воскували (протягували через гуглю жовтого воску) [4, с. 26].

Окрім ниток домашнього виробництва. у центральних і південних районах Тернопільщини в оздобленні народного одягу почали використовуватися такі матеріали, як бісер, склярус, лелітки. Їхнє поширення зумовлене сусідством із Буковиною та Опіллям, де була популярною подібна вишивка. Такі вишивки вирізнялися особливою досконалістю художнього і технічного виконання [7, с. 41–42].

Отож, багатство і значна різноманітність технік народної вишивки Тернопільщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. відшліфовувались впродовж віків багатьма поколіннями майстринь. Вишивання як засіб оздоблення був продиктований функціональними потребами прикрасити вироби, мистецька досконалість яких досягалась простими і ощадливими художньо-технічними засобами, які давали максимальний естетичний ефект, підкреслювали природну красу матеріалу, його структуру, фактуру, колір. Тому техніки вишивки виступали одним із основних засобів досягнення художньої виразності. Саме завдяки застосуванню тих чи інших швів або поєднанню кількох із них в одному виробі сформувались риси локальної, регіональної і загальноукраїнської своєрідності народних вишивок. Вивчення музейних колекцій народної вишивки кінця ХІХ – початку ХХ ст. вузької адміністративної території показало, що в цей час функціонувала велика різноманітність технік вишивки, які різняться за способом нанесення, функціональним призначенням та ареалом поширення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Булгакова-Ситник Л. П. Подільська народна вишивка (етнологічний аспект) / Л. Булгакова-Ситник. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2005. – 338 с.
2. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України / Ірина Гургула. – К. : Мистецтво, 1966. – 74 с.: іл.
3. Гриб А. Є. Барвісті джерела / А. Є. Гриб. – Тернопіль : Амбер, 1998. –150 с.



4. Довгошия Т. Борщівська вишиванка. Історія і сучасність / Т. Довгошия. – Тернопіль : Мала академія наук України, Терноп. обл. відділення, 2010. – 99 с.
5. Джегура-Литвинець Е. М. Вишивання. Стародавні українські стібки: альбом / [авт.-упор. Джегура-Литвинець Е. М.]. – Київ : Посередник, 1995. – 32 с.
6. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка західних областей УРСР / Р. В. Захарчук-Чугай. – К. : Наукова думка, 1988. – 184 с.
7. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А. Чорноморець. – К. : Либідь, 2002. – 160 с.: іл.
8. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка / Т. Кара-Васильєва [альбом] – К. : Мистецтво, 1993. – 263 с.: іл.
9. Кулинич-Стахурська О. Мистецтво української вишивки. Техніка і технологія / О. Кулинич-Стахурська. – Львів, 1996. – 176 с. : іл.
10. Панченко Л. М. Вышивания: альбом / Л. М. Панченко. – Киев : Техника, 1990. – 22 с.
11. Покусінська Л. Борщівська народна сорочка. Матеріали. Крій. Техніки шитва. Колекція Борщівського краєзнавчого музею / Л. Покусінська, О. Покусінський. – Київ : ТОВ «Новий друк», 2013. – 362 с.: іл.
12. Польові матеріали, зібрані в с. Городок Заліщицького р-ну Тернопільської області // Архів автора. – Зошит № 1. – С. 4.
13. Польові матеріали, зібрані в м. Борщів Борщівського р-ну Тернопільської області // Архів автора. – Зошит № 9. – С. 1.
14. Стельмашук Г. Г. Давнє вбрання на Волині / Г. Г. Стельмашук. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. – 276 с.
15. Учись вишивати: альбом / [авт.-упор. Сорокіна Л. М.]. – Киев : Рад. школа, 1988. – 8 с.
16. Шерстюк Л. Г. Художня вишивка: Біла і прорізна гладь [практ. порадник] / Л. Г. Шерстюк. – К. : Техніка, 1996. – 12 с.

УДК 738 : 745

С. О. ВОЛЬСЬКА

### РОЗВИТОК НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ КІНЦЯ XIX–XX СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто розвиток народної кераміки Західного Поділля кінця XIX–XX ст. у руслі традицій попередніх поколінь. Визначено, що особливий вплив на гончарство регіону мали ремісничі цехи, згодом художньо-промислове шкільництво та взаємодія з сусідніми етно-регіонами.*

**Ключові слова:** Західне Поділля, кераміка, гончарі, ремісничі цехи, школи кераміки.

С. А. ВОЛЬСКАЯ

### РАЗВИТИЕ НАРОДНОЙ КЕРАМИКИ ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ КОНЦА XIX–XX ВЕКА

*В статье рассмотрено развитие народной керамики Западного Подолья конца XIX–XX века в русле традиций предыдущих поколений. Определено, что особое влияние на гончарство региона имели ремесленные цеха, впоследствии художественно-промышленные школы и взаимосвязь с соседними этнорегионами.*

**Ключевые слова:** Западное Подолье, керамика, гончары, ремесленные цеха, школы керамики.

DEVELOPMENT OF FOLK POTTERY WESTERN PODILLYA  
AT LATE XIX–XX CENTURIES

*The article deals with the development of folk pottery Western Podillya at late XIX–XX centuries. Which developed in line with the traditions of previous generations. It was determined that a particular impact on regional pottery craft guilds were subsequently Arts and Crafts schooling and interaction with neighboring regions.*

**Keywords:** *Western Podillya, ceramics, pottery, pottery craft guilds, schools ceramics.*

Керамічне виробництво на Західному Поділлі побутувало здавна і було одним з найпоширеніших ремесел. Народна кераміка досягла високого рівня розвитку наприкінці XIX ст. й активно розвивалася до середини XX ст. попри складні суспільно-економічні умови. З другої половини XX ст. гончарство почало занепадати.

Кераміка Західного Поділля цікавила науковців як складова частина української народної культури і мистецтва. Однією з перших ґрунтовних праць, у якій висвітлено гончарство Західного Поділля в контексті дослідження народної кераміки західних областей України, стала монографія К. Матейко [17]. Тенденція звернення науковців до питань народної кераміки, в тому числі й західноподільської, знайшла своє висвітлення у численних мистецтвознавчих працях Н. Боренько, Л. Герус, В. Гирман [6], С. Козачої, О. Дяків [11], Г. Івашків [12], О. Клименко [13], Ю. Лашука, О. Ноги [18], М. Станкевича [21], Г. Стельмашук [22], Р. Шмагала [26; 27] та ін.

Мета статті – висвітлити історичний розвиток кераміки Західного Поділля та визначити особливості, які вплинули на формування стилістичних тенденцій у цій галузі.

Західне Поділля багате на якісні гончарні глини. Найвищого піднесення керамічне виробництво зазнало у кінці XIX – першій половині XX ст. За даними відомої дослідниці К. Матейко, на середину XX ст. кількість гончарних осередків налічувала близько 33 одиниць і мала найширшу з-поміж інших областей Західної України мережу. Дослідження, які проводилися науковцями пізніше, розширили цей список та довели, що народна кераміка Західного Поділля відзначилася значним внеском у традиційну культуру українського народу [11, с. 4]. Кераміка субрегіону розвивалася у традиційному руслі досвіду попередніх поколінь, у якому втілювались і відобразились мистецькі вподобання народу та практичність застосування. На формування стилістичної направленості гончарних виробів вплинули ремісничі цехи, художньо-промислове шкільництво.

Розвиток західноподільського керамічного виробництва відбувався не ізольовано. Територія краю була межею Східного Поділля та Галичини, що було зумовлено історико-політичними умовами. У межах, окреслених дослідженням, Західне Поділля перебувало під владою Австро-Угорщини (1867–1918 рр.), Польщі (1918–1939 рр.), Радянської України (1939–1991 рр.) та незалежної України (1991 – сьогодні).

Звісно, культура інших держав та відкритих в один чи інший бік кордонів дещо вплинули на традиційно-побутовий устрій регіону. Територія зазнала впливів дотичних історико-етнографічних районів. Взаємовпливи формотворення, композицій і мотивів орнаменту Західного Поділля зі Східного Поділля та Косова, Кутів, Пістиня відзначив дослідник народних промислів Тернопільщини Р. Гарасимчук. Автор вказав на багатий геометричний та рослинний орнамент і порівняв кераміку зі східноподільськими та задністровськими аналогами [5, с. 72–89]. Близькість керамічних виробів досліджуваного субрегіону відзначив і В. Гудак, який глибоко вивчав кераміку Східного Поділля. Науковець відзначив близькість керамічних виробів Західного Поділля з іншими регіонами України і вказав на глибоке коріння керамічного промислу, археологічні дані якого засвідчують, що матеріальна культура населення близька до культури Побужжя і Київщини, хоча має і фракійські елементи [9]. Звичайно, ці порівняльні аспекти потребують більш детального вивчення та аналізу. Але варто зазначити, що традиційне гончарство Західного Поділля розвивалося, трансформуючи досвід під свої смаки та вподобання, зберігаючи при цьому автентичність та неповторність.

Відродження міського ремесла та його зміцнення відбувається в XVI – першій половині XVII ст. У результаті за рахунок ремесел утримувалися жителі міст, де значну частину становили ремісники. Великого розквіту різні промисли набувають із поширенням на початку XVI ст. в регіоні магдебурського права, яке одними з перших отримали жителі м. Бучача (1515 р.) та м. Підгайців (1536 р.). Автономність міст сприяла зростанню самостійності міських громад, розвитку ремесел і торгівлі [20, с. 7], у тому числі надавалося право на проведення ярмарків.

На початку становлення ремісничі цехи об'єднували майстрів багатьох профілів, з поглибленням спеціалізації ремісники виокремлювалися в різні спеціалізовані цехи. Вони уклали свій статут, який затверджував начальник цеху. У 1563 р. в м. Копичинці уже існував цех, який об'єднував 12 ремісничих видів діяльності, у тому числі й гончарство [20, с. 41]. У Тереховлі в 1590–1648 рр. існував цех із 25 видів ремесел, серед яких також було гончарство [8, с. 59]. Надалі на Тереховлянщині цехи виникли в с. Буданові (1705 р.) та с. Струсові (1745 р.) [17, с. 21]. Буданівські цеховики виготовляли тонкостінні високоякісні вироби. Зокрема, в Тернопільському обласному краєзнавчому музеї зберігається димлений, чітко сформований чайник з накривкою [ТОКМ, інв. № СКФ-294].

У Бережанському цеху великого значення надавали віросповіданню, а його членом міг бути лише чоловік, народжений у законному шлюбі. Пізніше до обов'язків цехів входило обслуговування оборонних веж міста, вони мали свою частину фортифікаційного укріплення на міських валах [3, с. 30]. Схожі обов'язки мали майстри в м. Підгайці. Через відносно малу кількість ремісників у поодиноких підприємствах ремісничі цехи в інших містечках Підгаєччини, окрім м. Підгайці, не розвинулись. У XVII ст. в містечку разом із шевським, ковальським, бондарським та музичним цехами було створено гончарний цех. А їх зростання розпочалося після входження Західного Поділля до складу Австрійської імперії з 1772 р. Збереглися прізвища династії керамістів: Доскочі та Меленики [19, с. 182].

Гончарський цех у с. Товстому Гусятинського району виник 27 листопада 1720 р. [25, с. 268–269]. У той же час король Август II надав містечку Товсте магдебурзьке право та привілеї ярмарків. А перед тим, у 1715 р., у Львові таке право було надано кільком цехам Товстого, зокрема і гончарському. Устав цеху докладно описував закони організації, дисципліни та моральної поведінки майстрів. Під час перебування краю під владою Польщі його переховував Іван Миськів. Цей документ у 1928 р. забрала польська поліція. Прапор гончарського цеху на початку XX ст. був синьо-жовтого кольору з вишитими на ньому горщиком та горнятком [10, інформатор С. Швак].

У Галичині, до складу якої входило Західне Поділля, цехи керамістів у другій половині XIX ст. були потужними організаціями, однак їх домінування зазнало обмежень через заснування в 1859 р. Товариства промисловості, яке мало право на організацію шкіл та надання фахових дипломів. Активізація суспільного руху за підтримку і збереження гончарних промислів та реорганізація освіти в цьому напрямі ставили за мету підняти промисел через удосконалення та розширення художньо-промислового шкільництва [18, с. 23].

На думку дослідників промислу, першочерговим завданням для підтримки розвитку гончарства в Західній Україні «мало стати об'єднання ремісників у союзи та артілі в кожному окремому зосередженні їх діяльності під керівництвом обізнаних з особливостями ремісничої творчості людей» [27, с. 136]. Це давало змогу організовано збувати продукцію та надавати допомогу в забезпеченні сировиною.

Наприкінці XIX ст. вагому роль в удосконаленні художньо-промислового виробництва відіграла «Комісія крайова зі справ промислових», яка підтримувала майстрів у розвитку керамічної діяльності. Заснування перших керамічних шкіл відбулося в центрах традиційного гончарства. У 1886 р. було засновано «Крайову Школу боднарсько-ковальсько-гончарську» в с. Товстому [26, с. 171]. Це сталося за сприяння священика М. Чачковського та матеріальної допомоги відомого мецената та землевласника Володислава Федоровича, активного члена «Комісії крайової зі справ промислових». Крім навчання, учні школи виготовляли різноманітну продукцію. Гончарська школа під керівництвом фахового вчителя Альбіна Білоуса з Коломиї значно підняла рівень діяльності промислу, який тоді занепадав [15, с. 156].

У 1886 р. австрійська влада видала дозвіл на відкриття 17 гончарень у Галичині. Тоді навчання підтримувалося державними субсидіями. Для того, щоб показати австрійській владі життя та побут народу руського регіону, було вирішено влаштувати етнографічну виставку під час візиту спадкоємця австрійського престолу Рудольфа до Тернополя 5 липня 1887 р. Для цього було спеціально надруковано програму. Організаційний комітет цієї виставки очолили меценат В. Федорович та відомий громадсько-політичний діяч Олександр Барвінський [15, с. 179].

Гончарна продукція Товстого відповідала смакам вибагливої публіки і користувалася великим попитом серед споживачів. Її можна було придбати на ярмарках і в крамницях Кракова, Львова, Тернополя. Мистецьку кераміку центру експонували на виставках домашнього промислу у Львові та Відні. У 1887 р. гончарну школу Товстого вперше було представлено на Крайовій рільничій і промисловій виставці у Кракові. На Крайовій виставці у Львові 1894 р. в павільйоні руських товариств В. Федорович показав 630 зразків кераміки з Товстого [15, с. 179]. За високі художні якості кераміки майстри О. Петрович з Бережан та Я. Пригарський із Товстого були відзначені на виставках у Львові та Тернополі. Разом із виробами цих майстрів було оцінено керамічну продукцію із с. Золотий Потік, с. Вертелки, с. Беремляни, с. Кудринці [17, с. 65].

Пошуки народного стилю в Галичині кінця XIX – початку XX ст. було орієнтовано на творче переосмислення мотивів народного орнаменту та стилізацію схем, характерних для сесесії. Народно-стильовий напрям полягав у трактуванні народної орнаментики, характерної для гончарних осередків, зокрема Товстого. Про високий рівень майстрів цього села свідчать результати низки вищезазначених виставок.

Гончарство краю кінця XIX–XX ст. розвивалося у двох основних напрямках: традиційне виробництво в домашніх умовах та на засадах керамічних шкіл. Після 1939 р. на західних землях України радянська влада поширила впровадження артілей, жорстка податкова політика руйнувала приватну власність [14]. Гончарний промисел побутував у гончарнях при колгоспах, промкомбінатах, цегельнях, черепичних заводах.

Спадковість фаху, який передавали від батьків до дітей, посідала провідне місце в селах. До того ж малоземельність селян змушувала їх займатися певним ремеслом, який давав заробіток. Напівкустарні майстерні розвивалися із середини XIX ст., що певною мірою було пов'язано зі скасуванням кріпацтва в Австрійській імперії 1848 р.

Виробничо-промислового розвитку Бережан та краю сприяла торговельно-промислова школа. У 1890–1891 рр. у ній навчалося 145 осіб. Випускники школи славилися на весь Тернопільський край. У спеціалізованому закладі можна було отримати звання майстра-кераміста. Для цього «необхідно було вміти робити кахлі, класти «кахельну» піч та робити макітру з бортом в 30 см. за гончарним кругом» [6, с. 175]. Спочатку учень навчався в майстра й отримував звання «челядника», а потім працював ще два роки, заробляючи для себе гроші. Лише після цього він міг отримати диплом (концесію) майстра.

У м. Підгайцях у 20-х рр. XX ст. майстри-гончарі набирали по 1-3 учнів-«челядників», які майже рік вчилися місити глину, і лише потім їм дозволяли працювати за гончарним кругом. Учень платив за навчання, до його обов'язків входила і робота по господарству. Іспит на звання майстра був теоретичний та практичний [6, с. 178]. Відомий майстер з Гончарівки Монастириського р-ну Іван Бойко 12-ти річним хлопцем також починав науку з вимішування глини у свого дядька Олексі Поповича [10, інформатор І. Вдовин].

Гончарство Західного Поділля досягло високого рівня розвитку наприкінці XIX ст. й активно розвивалося до середини XX ст. попри складні суспільно-економічні умови. Народне мистецтво кераміки першої третини XX ст. мистецтвознавці називають показовим щодо кількості осередків і центрів, де виробляли утилітарний неполиваний посуд. У цей час високого розвитку набуває й підполив'яний розпис – гончарі створювали полив'яні соковито і щедро декоровані речі. Із другої половини XX ст. гончарство поступово занепало, а зріс попит на металевий, фаянсовий та фарфоровий посуд.

Полив'яний мальований посуд с. Товстого, м. Бережан, м. Підгаєць, м. Копичинець славився високими мистецькими якостями. Кожен із цих осередків вирізняється поліхромністю барв, різноманітною орнаментикою, в основі якої – архаїчні мотиви геометричного, зооморф-

ного та фітоморфного розпису. Також підполив'яний розпис був розвинений у с. Устечко, різнобарвними поливами прикрашали посуд у с. Золотий Потік.

Народні майстри Західного Поділля виготовляли переважно чорний неполив'яний посуд. При випалі такий посуд давав міцнішу та менш пористу структуру черепка, ніж червоний неполив'яний. Окрім цього, одноразовий випал димленого посуду потребував меншої кількості дров, що для безлісної території (порівняно з Волинню чи Карпатським регіоном) для незаможних гончарів було вагомим чинником.

Варто зазначити, що в кожному центрі мальованої кераміки виготовляли також неполив'яні гончарні вироби. Такий посуд мав значно ширше розгалуження в типології, і його краше розкуповували споживачі. Розписна кераміка носила швидше святковий, виставковий (для мисника) характер.

Товстенський центр гончарства посідає чільне місце серед інших гончарських осередків краю і знаний високомистецьким підполив'яним розписом. Одним із найстаріших майстрів мальованої кераміки був Яків Пригарський. Гончар одним із перших у Товстому використав декоративні ефекти із «затюками» зеленої фарби. Миска, датована 1862 р., свідчить, що мистецтво підполив'яного розпису розвивалося тут ще до заснування гончарної школи [17].

З 1896 до 1900 р. у гончарній школі працював видатний художник-кераміст Михайло Лукіянович. Колишній випускник Товстенської гончарної школи став видатним фахівцем у справі кераміки. Майстер оздоблював вироби філігранним розписом, у якому традиції гончарної школи переплелися з фантазією та витонченим ріжкуванням. У той час художні особливості Товстенської гончарної школи «зводились до двох напрямів – творчого збагачення місцевих традицій та інтерпретацій західноєвропейських орнаментальних тенденцій» [18, с. 165–167]. М. Лукіянович сміливо використовував у розписах досягнення передового на той час стилю сецесії та яскраві барви тла: сині, брунатні, охристі. Здобувши досвід у низці керамічних шкіл Чехії та Моравії, майстер працював у Львові, отримавши заслужене визнання.

Гончарне професійне виробництво в Товстому існувало до 1940-х рр. Цей факт підтверджує посвідчення, видане Дам'яну Боднару, про те, що він навчався професії гончаря у крайовому гончарському цеху. Документ датовано 6 травня 1929 р. і скріплено круглою печаткою, на якій розміщено стилізоване зображення гончарного горна та глечика, а також підпис цехового майстра Миколи Гарматюка [ТОКМ, експозиція]. У цей час (1930-ті рр.) тут активно продукують миски підполив'яного розпису із зображенням риб [МЕХП, інв. № ЕП-43548], оленів [МЕХП, інв. № ЕП-43541], птахів [МЕХП, інв. № ЕП-43539] тощо. З початку ХХ ст. і до періоду між двома війнами в Товстому працювали гончарі Франко Гарголь та Григорій Лисий. Декоративну та побутову кераміку виготовляли Прокіп Кулик, Микола Гарматюк, Гнат Вус, Степан і Кость Камінецькі та ряд інших знаних гончарів. Окрім виробничої діяльності, у гончарному осередку Товсте 1920–1940-х рр. не припинялася й освітня робота з навчання керамічної майстерності [10, інформатор С. Швак].

Гончарну традицію своїх земляків у Товстому продовжив член Національної спілки майстрів народного мистецтва України В. Бардачевський. Про високий професійний рівень свідчить його вміння випалювати теракотову, полив'яну, димлену кераміку. Виразністю та декоративністю позначені сформовані на крузі вироби майстра: макітри, миски, тарілки, дзбанки, глечики, горщики, кухлі, підсвічники тощо. Гончар використовує елементи та мотиви народного розпису, що максимально зближує його вироби з традиційним гончарством.

Наприкінці ХІХ ст. гончарство активно розвивалося в Буданові та Струсові. Тут виготовляли різноманітну за типологічними групами кераміку. Технічні підвиди також були різними: чорнодимлена, полив'яна та неполив'яна кераміка. У Буданові на той час було близько 15 гончарів. Тут також працював відомий майстер, що виготовляв димлену кераміку, Теофіл Земський. Формотворення виробів підпорядковане оригінальним рішенням [МЕХП, інв. № ЕП-43430], а оздоблення його творів лискуванням носило рослинний характер. У роботах майстра спостерігається і наліпний рослинний декор. Буданівські гончарі виготовляли величезні гладуни для зберігання збіжжя місткістю 30–40 л. на замовлення фільварків. Ці вироби в Буданові випалювали на чорно і червоно, а в Струсові – лише на чорно [20, с. 551, 365].

У Струсові наприкінці XIX – початку XX ст. працювало понад 20 гончарів [24], а перед війною – 7 чи 8 [13, с. 171]. У давнину Струсів був відомий завдяки продукуванню різного типу посуду, зокрема горщиків, гладущиків, макітер чорних та жовтих, полив'яних та різноманітно оздоблених, а також «файок» (люльок для куріння). Відомими гончарями були родини Войтин і Рожнятовських [24, с. 820]. На початку XX ст. століття полив'яний посуд виготовляв Якуб Войтина, зокрема у дзбанках бачимо оригінальні способи оздоблення та пластичного вирішення вушок. В осередку працювали Василь і Григорій Заєць, які виготовляли димлену та червону кераміку: макітри, горщики, баньки, підвазонники та мисочки під них, кухлі для пива. Г. Заєць намагався формувати тонкостінні вироби, окрім того, виробляв полив'яний посуд, а також попільнички, ліхтарики, свищики, скарбнички та прикрашав їх розписом. Син Я. Войтини Євген був останнім гончарем Струсова [13, с. 171].

Відомим центром гончарства було м. Підгайці. Після того, як містечко стало повітовим центром у 1867 р., спостерігається загальне піднесення його економічного рівня. У 1880-х рр. тут нараховувалося, крім представників інших спеціальностей, 22 гончарі. Для задоволення потреб населення було відкрито цілу низку невеликих підприємств та кілька печей для випалювання гончарного посуду [19, с. 137–138].

Мальована кераміка з Підгайців відзначалася високими мистецькими якостями фляндрованого розпису на побілкованому та червоному тлі [22, с. 23]. На початку XX ст. в місті ще існував гончарний цех [23, с. 155], надалі гончарі Підгайців працювали індивідуально. У міжвоєнний період їх було декілька десятків. Зокрема уже згадувана династія Доскоків та Мелеників, Василь Голуб, Володимир та Василь Тесельські, Бронислав Розмаїтий [19, с. 200]. Практично до середини століття в Підгайцях гончарством займалися Лука та Амбрзій Розмаїті. Вони виготовляли господарський посуд: дзбанки, миски, горщики, глечики, горнятка, макітри та пластику малих форм – скарбнички та свищики. Полив'яний посуд Розмаїтих вирізнявся великою різноманітністю барв полив. Роботи Л. Розмаїтого у 1930-х роках було взято на виставку у Відень [6, с. 177].

Поряд з іншими центрами розписної полив'яної кераміки почесне місце посідають Копичинці. У другій половині XIX ст. тут поширилося виготовлення розписної кераміки. Одним із відомих майстрів був Йосип Лабанович, про майстерність якого знали далеко за межами містечка. Й. Лабанович виготовляв посуд, в оздобленні якого зооморфні мотиви поєднував із рослинним і геометричним орнаментами, нанесеними різкуванням та фляндрівкою на різноманітних кольорах тла [МЕХП, інв. №№ ЕП-43492, ЕП-43494; ЕМК, S II/4751]. Варто згадати про ще одного майстра з Копичинців – М. Гринькова, у виробі якого спостерігаються різні підходи в декоруванні, зокрема поєднання розпису поливами різного кольору на одному виробі [МЕХП, інв. № ЕП-43487].

До 1931 р. у Копичинцях працювало 20 гончарів [17, с. 65]. На той час традиційне гончарство продовжували гончарі Оліховські, які жили по теперішній вулиці Садовій, та Лабановичі, які мали свою гончарню біля станції.

Бережанський центр розписної підполів'яної кераміки відомий завдяки оригінальному фляндрованому розпису, яким покривали переважно миски та дзбанки. Михайло Островський із с. Рай, що потім став одним з мікрорайонів Бережан, застосовував двоколірне оздоблення фляндрівкою [12, с. 104]. Хист гончаря П. Сагайдачного та інших майстрів проявився в дуже дрібних, вишуканих, переважно рослинних мотивах декорування.

Гончарство в с. Устечко Заліщицького району активно розвивалося з середини XIX ст., на той час тут працювало 82 гончарі, у міжвоєнний період їх кількість скоротилася до 6, а після війни – до 3 осіб. Після Першої світової війни в с. Устечко існував цех, цехмістром якого був Яків Годованець. На початку століття одним горном користувалися 4–6 гончарів, дехто мав і особистий горн. Збут виробів був великий, перекупщики платили добре – «чекали, коли майстер вийме (виріб, додаток автора) з печі» [1, арк. 289].

Полів'яні вироби в с. Устечко почали виготовляти у другій половині XIX ст. і продукували до кінця 1950-х років, а перед тим робили лише «сиві» та «червоні» вироби. Наприкінці XIX – на початку XX ст. «поливані вироби виготовляли Годованець та Касіян Йосафат» [1, арк. 289]. Зокрема В. Годованець виготовляв вази, підвазонники, дзбанки, миски, які оздоблював у

традиційній гудульській палітрі (жовто-зелено-брунатній). У с. Устечко для розпису використовували «фарби «кобальт», а також жовту і рожеву» [1, арк. 291]. Відомий дослідник кераміки Ю. Лашук подав інформацію про те, що в 1944–1956 рр. у смт Товсте Заліщицького району працював гончарський цех при промкомбінаті, де працювало 2–3 майстри з Устечка як надомники Товстенського промкомбінату. На відміну від с. Товсте Гусятинського р-ну, в смт Товсте Заліщицького р-ну гончарства ніколи не було, оскільки поблизу не було придатних для гончарювання глин [1, арк. 298]. Спогади місцевих жителів-старожилів, відсутність повідомлень про існування гончарства в місцевому музеї підтверджують цю інформацію [10, інформатор С. Перепічка].

До 1939 р. ХХ ст. в с. Калагарівка Гусятинського району цеглястий неполив'яний посуд (гладушки, миски, горщики) виготовляли Олексій та його син Михайло Коханчуки. Вони проживали в районі Глиняників. Окрім посуду, гончарі виготовляли також іграшки, які місцеві жителі називали «свистунки» [10, інформатор Т. Дмитрина].

1906 р. у с. Золотий Потік було Товариство гончарів-кустарів [21, с. 154]. Виготовляли тут гончарний посуд, свічники, іграшки. Формотворення та оздоблення виробів були характерними для Західного Поділля, хоч і відчувався вплив майстрів із Косова та Галича.

Напередодні Першої світової війни гончарство продовжувало розвиватися в Бучачі, Берем'янах і Золотому Потоці; в останньому промисел проіснував найдовше. До Другої світової війни тут працювали гончарі Михайло Охрієвич та Корнелій Сенкевич – знані майстри з виготовлення теракотового посуду та посуду, покритого прозорою або зелено-жовтою і брунатною поливами [21, с. 172].

У смт. Микулинці високоякісний гончарний посуд продукували здавна [17, с. 64]. Ярмарковий понеділок до 1914 р. збирав багато ремісників, у тому числі й гончарів [25, с. 765]. Знаним майстром містечка був Іван Топольницький. Його глечики та вази прикрашали староство в Тернополі. Останнім гончарем містечка був Роман Костецький [25, с. 306–307].

Розвиток гончарного промислу в с. Гончарівка Монастириського району здавна зумовлений покладами високоякісних глин. У першій третині ХХ ст. тут працювало близько 120 гончарів, не припинилося ремесло і після війни — гончарством займалася майже кожна родина села. Великі обсяги продукції потребували збуту, тому гончарі навантажували вози і вирушали в дорогу на декілька днів, продаючи її по віддалених селах. На 1997 р. у Гончарівці над виготовленням посуду працювало 15 сімей, а на початок нового тисячоліття залишилося 4 гончарі: Іван Бойко, Віктор Удовин, Іван Удовин та Іван Вдовин. У цьому селі збереглися найбільш усталені традиції приготування глини, виготовлення та випалу гончарних виробів. На початок ХХІ ст. це був єдиний західноподільський осередок, що зберіг традиції гончарства з виготовлення утилітарного посуду, який і тепер широко використовують споживачі.

Типологія виробів відомого майстра із Гончарівки, члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України І. Бойка вирізняється великим різноманіттям: глечики, дзбанки, макітри, миски, горщики, маслобійки, вази, свічники, дитячий посуд, свищички тощо. Віктор Удовин з цього ж села у продукуванні своїх виробів більш зорієнтований на сучасні запити споживачів: макітри, підвазонники, свічники, миски, скарбнички, порційні горщики тощо.

У воєнний і післявоєнний періоди та в часи економічної скрути гончарні промисли розвивалися доволі активно внаслідок занепаду більш великих промислових структур. Гончарство продовжувало розвиватися, однак кількість гончарів та гончарних осередків все одно скорочувалася.

Гончарство у Товстому почало занепадати в 1960-х роках [10, інформатор С. Швак]. Така ж доля спіткала Копичинці, Підгайці, Бережани, Струсів, Устечко та інші гончарні осередки. Гончарний утилітарний промисел зберігся лише в Гончарівці, проте асортимент виробів значно зменшився, зокрема баньки, цідильники, ринки, які широко побутовували в 1920–1930-х рр., замінив скляний та металевий посуд.

У той час керамічний посуд з ужитку витісняє дешевша фабрично-заводська продукція, тому виробництво гончарної продукції різко скорочується. На противагу цьому у багатьох містечках, де були придатні глини, відкривають цегельні та кахельні заводи.

Наприкінці ХХ ст. розвиток гончарного ремесла занепадає, що було зумовлено низкою соціально-економічних причин. Тривалий період (два покоління) державного контролю і регулювання та відсутність вільного ринку унеможливив розвиток гончарства. Разом із тим фаянсовий, фарфоровий і металевий посуд швидко витіснили з ринку гончарні вироби. Проте гончарне виробництво ніколи не зникло, і глиняні вироби, хоч і в невеликій кількості, завжди мали попит серед населення краю.

У другій половині ХХ ст. І. Черниш з м. Копичинці, В. Годованець із с. Устечко, М. Баценко з м. Скала-Подільська, Й. Дунець із м. Борщів, Т. Левків із с. Мала Березовиця Збаразького району [16, с. 4] продукували утилітарні та декоративні вироби, підтримуючи народне мистецтво, що занепадало [2, с. 4]. Відродженню напівзабутих ремесел та продовженню народних традицій у другій половині ХХ ст. сприяло навчання керамічної справи при школах, дитячих студіях, у гуртках кераміки. У процесі навчання більшість шкіл віддавала перевагу декоративним виробам. Керамісти почали виготовляти художню кераміку для інтер'єрів і пластику малих форм.

Художню кераміку при Товстенській середній школі до 1989 р. викладав Є. Куцярьський. У виробках майстра та учнів бачимо керамічну скульптуру, декоративний посуд. Продовжив справу свого попередника В. Бардачевський, який навчав учнів формувати кераміку на гончарному крузі та створювати пластику з різноманітних зооморфних фігурок, виготовляти свищики. Школа під керівництвом майстра заслужила звання зразкової дитячої студії народної кераміки [10, інформатор В. Бардачевський].

У 1970-х рр. С. Дяків із с. Голгоче Підгаєцького району [10, інформатор С. Дяків], Л. Стасюк із с. Королівка Борщівського району [10, інформатор Л. Стасюк] організували гуртки кераміки при середніх школах. Починаючи із середини 1980-х р., у Підволочиському будинку школяра керамічної справи учнів навчав Микола Жигальський [10, інформатор М. Жигальський]. У другій половині 1990-х рр. гурток кераміки було відкрито в Тернопільській школі народних ремесел. Спочатку його очолював Євген Рудик, а потім – Ольга Мельничук. Вищезазнані майстри (крім О. Мельничук) були випускниками Косівського технікуму народних і художніх промислів [10, інформатор О. Мельничук].

У 1990-х роках забуте ремесло димленої кераміки відродили ентузіасти з смт. Скалат під керівництвом Володимира Юрика. Майстри виготовляли свої речі на основі старих скалатських зразків, однак не копіювали витвори своїх попередників, а вносили своє бачення у класичні форми зразків чорної кераміки. Тут працював кооператив «Галичанка» з подружжям керамістів Інни та Євгена Рудиків, Романа Олійника, Григорія та Тетяни Бешканадзе та іншими митцями, які у своїх творах застосовували осучаснені прийоми традиційного формотворення ваз, дзбанків, слоїків, свічників із поєднанням традиційних способів декорування: гравірування, лощення, наліпний декор [2].

Отже, гончарство краю насамперед розвивалося на спадковості традиційного ремесла. Розвитку народного мистецтва кераміки сприяли загальноукраїнські та європейські процеси, які трансформувалися і входили в середовище народної культури. Вплив на формування стилістичних тенденцій мало цехове виробництво. Значного розквіту гончарство набуло наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., чому сприяло заснування керамічних шкіл та об'єднання ремісників у союзи та артлі. У другій половині ХХ ст. гончарство занепадало. Відродженню ремесел, що згасали, сприяло навчання керамічної справи при школах, дитячих студіях, у гуртках кераміки.

#### УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

ЕМК	– Етнографічний музей у Кракові
МЕХП	– Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України
ТОКМ	– Тернопільський обласний краєзнавчий музей



ЛІТЕРАТУРА

1. Архів Інституту народознавства НАН України. Ф. 1. Документи підсумкової наукової документації за 1951–1971 рр. Оп. 2. Спр. 129. Лашук Ю. Гончарство, народна кераміка Української РСР (машинопис), 1963, 311 арк.
2. Балюх В. Ремесло для внуків / В. Балюх // Ровесник. – 1997. – 6 березня. – С. 4.
3. Бережанська земля: історично-мемуарний збірник / [упоряд. В. Лев]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Бережани, 1970. – 877 с.
4. Вольська С. О. Кераміка Західного Поділля кінця XIX–XX ст. (історія, типологія, художні особливості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Вольська Світлана Олексіївна. – Львів, 2013. – 16 с.
5. Гарасимчук Р. П. Народное искусство Тернопольской области УССР / Р. П. Гарасимчук // Советская этнография. – 1957. – № 2. – С. 72–89.
6. Гирман В. Гончарні осередки Тернопільщини / В. Гирман, В. Козача // Українське гончарство: національний культурологічний щорічник / [упоряд. О. Пошивайло]. – Опішне, 1996. – Кн. 3 : За рік 1995. – С. 173–186.
7. Голод І. В. Міське ремесло Західної України XIV–XVIII ст.: курс лекцій для студ. спец. 0518 «Історія і теорія монументального і декоративно-прикладного мистецтва» / І. В. Голод. – Львів : Львівська академія мистецтв, 1994. – 196 с.
8. Гошко Т. Нариси з історії Магдебурзького права в Україні XIV – поч. XVII ст. / Т. Гошко. – Львів : Афіша, 2002. – 211 с.
9. Гудак В. А. До питання художніх особливостей народної кераміки Тернопільської області / В. А. Гудак // Тези доповідей і повідомлень 1-ї Тернопільської обласної наукової історико-краєзнавчої конференції. – Тернопіль, 1990. – Ч. 3: Секція 5. Етнографія, фольклор. – Тернопіль, 1990. – С. 10–11.
10. Державний архів Тернопільської області (ДАТО). Ф. Р-222, оп. 9. Колекція документальних матеріалів народної та професійної кераміки Західного Поділля кінця XIX–XX століття. 2007–2010 р. оп. 9. Записано Вольською С. О.
11. Дяків О. В. Художні особливості декоративного мистецтва Західного Поділля XIX–XX ст. (історія, типологія, стилістичні відміни) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Дяків Олена Василівна. – Львів, 2007. – 18 с.
12. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть / Г. Івашків. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2007. – 544 с.
13. Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей / О. Клименко // Українське гончарство : національний культурологічний щорічник / [упоряд. О. Пошивайло]. – Опішне, 1996. – Кн. 3: За рік 1995. – С. 159–172.
14. Клименко О. Розвиток українського гончарства в XX ст. / О. Клименко // Народне мистецтво. – 2005. – № 1/2. – С. 38–40.
15. Кушнір В. Товсте – містечко в Медоборах / В. Кушнір. – Брошнів-Осада : Таля, 2009. – 302 с.
16. Малич А. Від того серпневого ранку / А. Малич // Вільне життя. – 1968. – 12 листопада.
17. Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР XIX–XX ст.: історико-етнографічне дослідження / К. І. Матейко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – 108 с.
18. Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини, 1840–1940 / О. Нога. – Інститут народознавства НАН України. – Львів : Українські технології, 2001. – 394 с.
19. Підгаєцька земля: історично-мемуарний збірник. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : НТШ, 1980. – (Український архів ; т. 24.). – 744 с.
20. Савка Б. Копичинці: мандрівка через століття: історичний нарис / Б. Савка. – Тернопіль : Джура, 2001. – 580 с.

21. Станкевич М. Є. Бучач та околиці: маленькі образки / М. Є. Станкевич. – Львів : СКІМ, 2010. – 256 с.
22. Стельмашук Г. Народні художні промисли Тернопільщини / Г. Стельмашук // Образотворче мистецтво. – 1981. – № 3. – С. 23–24.
23. Стрішенець М. М. Економічна історія Тернопільщини / М. М. Стрішенець. – Тернопіль : Астон, 2001. – 311 с.
24. Тербовельська земля : історично-мемуарний збірник / [гол. ред. В. Палідвор]. – Нью-Йорк : [б. в.], 1968. – (Наукове товариство ім. Шевченка. Український архів ; т. 20). – 913 с.
25. Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина : регіональний історико-мемуарний збірник. Т. 3 : Регіональне об'єднання Тернопільщина / [за ред. Р. Миколаєвич Р. [та ін.]]. – Філадельфія, ПА : НТШ, 1983. – (Наукове Товариство ім. Шевченка. Український Архів ; т. 35.) – 846 с.
26. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Т. Шмагало. – Львів : Українські технології, 2005. – 528 с.
27. Шмагало Р. Народні промисли і художньо-промислова освіта Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття: шляхи інтеграції / Р. Шмагало // Українська керамологія : національний науковий щорічник / [за ред. О. Пошивайла]. – Опішне, 2002. – Кн. 2. – С. 134–145.

УДК 372.874+371.3

З. А. МАЦИШИНА

### ОСОБЛИВОСТІ ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ У ШКОЛАХ УКРАЇНИ ЗАСОБАМИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

*В статті досліджено особливості виховання національної культури учнів у школах України засобами декоративно-прикладного мистецтва. Охарактеризовано проблеми вивчення культури декоративно-прикладного мистецтва в українській національній школі.*

**Ключові слова:** декоративно-прикладне мистецтво, культура, традиції, звичаї, народне мистецтво.

З. А. МАЦИШИНА

### ОСОБЕННОСТИ ВОСПИТАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАЩИХСЯ В ШКОЛАХ УКРАИНЫ СРЕДСТВАМИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

*В статье исследованы особенности воспитания национальной культуры учеников в школах Украины средствами декоративно-прикладного искусства. Охарактеризованы проблемы изучения культуры декоративно-прикладного искусства в украинской национальной школе.*

**Ключевые слова:** декоративно-прикладное искусство, культура, традиции, обычаи, народное искусство.

Z. A. MATSYSHYNA

### PECULIARITIES OF NATIONAL CULTURE EDUCATION STUDENTS SCHOOLS IN UKRAINE BY MEANS OF ARTS AND CRAFTS

*In the article attention applies on the feature of education of national culture of students at schools of Ukraine by facilities decoratively applied arts. The problem of study of culture is traced decoratively applied arts at Ukrainian national school.*

**Key words:** arts and crafts, culture, traditions, customs and folk art.

На тривалий і складний процес виховання національної культури учнів завжди впливали і впливають численні соціально-політичні, економічні, культурологічні та інші чинники. У кінці XIX – на початку XX століття такими визначальними ознаками були: традиції та звичаї українського народу, розширення та розвиток української школи та шкільництва, вдосконалення системи освіти.

Мистецтвознавчі аспекти українського декоративно-прикладного мистецтва розглянуті в дослідженнях Є. Антоновича, С. Боньковської, А. Жука, Р. Захарчук-Чугай, О. Цимбалюка. Окремі аспекти виховання національної культури в учнів загальноосвітніх шкіл засобами декоративно-прикладного мистецтва висвітлені в працях Г. Богатирьова, Л. Гарбузенко, Н. Кузан, З. Резніченко, С. Стельмах, Т. Тюльпи, Л. Фірсової, В. Фоміна та ін., дисертаціях російських вчених Р. Ломоносова, В. Сюзева, М. Чернявської та ін.

Мета статті – охарактеризувати особливість виховання національної культури учнів у школах України засобами декоративно-прикладного мистецтва.

Відомо, ще у 1920 році польський вчений Станіслав Пігонь у праці «До основ національного виховання» висловив твердження, що усвідомлювати польську думку і життя в категорії національної незалежності – проблема, яка полягає в тому, що існує дві душі: селянська і панська, вони мусять знайти спільне між собою. Селяни і пани відрізняються вірою (способом віри в Бога), одягом, традиціями і звичаями. Різниця між панами і селянами стали причиною безрезультативної національно-визвольної боротьби [9, с. 12–13]. Основним на цьому етапі є національне виховання [9, с. 17]. Виховувати потрібно через навчання. Інтелігент у своїй освіті істотно відрізняється від селянина. Селянин має велику потребу в освіті, і цю потребу потрібно задовольнити. У навчанні потрібно використати усі елементи, які би мали національне спрямування. Це можуть бути навіть народні перекази, елементи з національної культури [9, с. 22–23]. Селянам потрібно доносити інформацію про героїчне минуле, потрібно, щоб національна традиція стала їхньою ідеєю [9, с. 30–31].

Як зазначає Стефанія Павх, декоративно-прикладне мистецтво – це є те предметне навколишнє середовище, яке вчить відчувати та знаходити гармонію і красу у сучасному житті. Адже красивий одяг, гарна обстановка позитивно впливає на настрій, дисциплінує людину, розвиває художній смак [3, с. 126].

Засвоєння цілісності та різноманітності культурного досвіду й набутку народу є важливим і дає розуміння закономірностей розвитку народного декоративно-прикладного мистецтва.

Як зауважує І. Демченко, «творчість дитини, як правило, визначається як діяльність, спрямована на створення матеріальних і духовних цінностей» [2, с. 18]. А В. Сухомлинський писав: «Творчість дітей – своєрідна сфера їхнього духовного життя, самовираження і самоутворення, в якому яскраво виявляється індивідуальна самобутність кожної дитини. Цю самобутність неможливо охопити якимись правилами, єдиними і обов'язковими для всіх» [4, с. 54].

Л. Бутенко зазначає, що процес виховання культури особистості є принципово незавершеним і продовжується протягом усього життя людини. Однак, базові основи цієї культури закладаються саме в дитинстві, у шкільному віці. Вільний, гармонійний вступ школяра у різні соціокультурні групи, орієнтація в постійно змінному інформаційному світі, реалізація планів самовизначення можливі лише за наявності в дітей загальної культури, що базується на загальнолюдських цінностях. Якщо взяти до уваги, що кожна особистість індивідуальна та неповторна у власному культурному розвитку, то загальна культура є саме тією культурологічною основою, котра об'єднує всі прояви людського в людині незалежно від національної та соціальної приналежності [1].

Загальна культура особистості визначається як мінімально необхідний комплекс загальнокультурних знань, ідей, закладених у них уявлень, універсальних способів пізнання, мислення, форм практичної діяльності, без оволодіння якими неможливі взаєморозуміння, взаємодія людей, гармонія особистості та суспільства. Відповідно до діалектики загального та одиничного, культура особистості як одиничне явище може реалізуватися у культурному бутті людства лише через загальне, тобто через свою інваріантну основу – загальну культуру особистості. Визначення базових основ культури особистості має принципове значення не лише для розвитку культурної людини, але й для збереження й трансляції культурних цінностей усього людства [1, с. 2].

Процес виховання загальної культури є відтворенням культури, що накопичена в суспільстві, та стимулюванням внутрішнього саморозвитку індивіда. Її базові основи закладаються в школі й особливо актуальні в старшому шкільному віці, коли відбувається усвідомлення цілісної картини світу та місця людини в соціокультурному просторі цього світу. Педагогічні проблеми виховання загальної культури школярів є закономірним відображенням суперечностей між ідеалом культурної людини та недостатньо дійовим механізмом виховного процесу в середніх навчальних закладах, між вимогами суспільства до якості загальної підготовки та реальним станом культурного рівня молоді [1, с. 2–3].

Особливої уваги заслуговує праця польської дослідниці К. Гомолаце, де авторка зазначає, що «з одного боку, звичайне спостереження сучасних життєвих явищ, а з іншого – історії культури, ще раз підтверджує, що мистецтво є не тільки першорядним у культурному житті людини, але є явищем невід'ємним. Образотворче мистецтво в його основних формах можемо знайти в усіх суспільних прошарках, у всіх народів, у всіх часах, у кожному предметі, якого торкаються руки людини.

Воно обплітає орнаментом глиняні горшки, вгризається у дерево, цеглу і камінь, сплітає нитки в узорчаті тканини, вигинає метал, переносить на папір нові світи. Можна сказати без перебільшення, що мистецтво з'являється всюди, де людська рука творить нові форми.

Мистецтво є оригінальним явищем, оскільки втілює у собі почуття прекрасного, що є складовою частиною людської душі» [8, с. 3].

Мистецтво охоплює такі людські витвори, які було створено для задоволення почуття прекрасного та ін.

Витвори людських рук можна поділити на дві групи:

- витвори технічні, прикладні,
- витвори мистецтва.

Поділ цей досить умовний, іноді, коли виникає потреба створити якийсь предмет, почуття прекрасного диктує бажання надати йому певної форми [8, с. 4]. Людина, вийшовши від наслідування природи, вступила у сферу образотворчого мистецтва цілком самостійно і одразу розвивалася всесторонньо, даючи початок усім основним напрямам сучасного образотворчого мистецтва. Але спочатку усі види цього мистецтва підпорядковувались декоративно-прикладному [8, с. 16]. Орнамент опирається на геометричні форми і впливає з почуття гармонії, ритму, без якого немає ані образу, ані архітектури, немає взагалі образотворчого мистецтва, як без почуття ритму і гармонії звука немає музики, поезії, танцю [8, с. 17].

Декоративно-прикладне мистецтво полягає в облагородженні і оздобленні якогось предмета, який творить людина. Існує для цього якийсь матеріал, на якому воно розвивається, знаряддя, способи і техніка.

І геометрія і декоративно-прикладне мистецтво використовують геометричні фігури, але геометрія вивчає абстрактні фігури, досліджуючи їх логічні зв'язки, а декоративно-прикладне мистецтво – винятково матеріальні фігури, не враховуючи їхніх співвідношень, а лише враження, які викликають ці фігури та їх зіставлення. Є матеріали і техніки, які вимагають декоративних форм простих, а інші – розвитку більш складних, багатших та вільніших [8, с. 18–19].

Т. Усатенко вважає, що кінець XIX–XX століття характеризується гуртуванням національно-свідомих педагогів навколо нового піднесення української ідеї з її фундаментальними поняттями: нація, національна школа, націоналізація, національна освіта, українознавство, українізація, які в українській педагогічній думці ототожнювалися з формуванням національної свідомості [7, с. 18].

Особливості естетичного виховання учнів на уроках трудового навчання виокремлює Т. Тхоржевська, наголошуючи на тому, що «естетичне виховання школярів на уроках трудового навчання має специфічні особливості, які визначаються змістом та умовами їхньої навчальної діяльності. На уроках трудового навчання, на відміну від уроків мови і літератури, образотворчого мистецтва та багатьох інших навчальних предметів, де в учнів формуються уявлення про такі естетичні категорії, як прекрасне і потворне, величне і низьке, трагічне і комічне та багато інших, виникає можливість розкрити і показати їм взаємовідносини між виробництвом,

технікою і мистецтвом. ... Здавна, створюючи різні утилітарні (пов'язані з практичною користістю чи вигодою) предмети, людина постійно намагалася надати їм красивого вигляду. Мабуть, першими кроками в цьому напрямку були спроби прикрасити будівлі та знаряддя побуту (посуд, одяг)» [6, с. 24]. У статті мова також іде про архітектуру як вид будівельного мистецтва, що є «одним із перших поєднань матеріального виробництва і мистецтва» [6, с. 24]. Перехід людини від кустарного виготовлення речей до створення їх у майстернях (мануфактурне виробництво), а згодом – до машинного виготовлення та поширення промислових товарів зробило необхідним їх належне естетичне оформлення, що «спричинило потребу в залученні до створення і виготовлення багатьох речей «умільців», здатних вишукувати нові форми, фасони, матеріали, забарвлення» [6, с. 25].

Отже, основне завдання виховання національної культури учнів засобами декоративно-прикладного мистецтва полягає в тому, щоб прищепити їм високі норми і принципи моралі, прагнення до творчої діяльності, що є засобом реалізації духовних потреб особистості. Для розв'язання цього завдання важливе значення має поєднання естетичного і морального виховання учнів засобами декоративно-прикладного мистецтва, що завдяки особливій наближеності до життя вагомо впливає на почуття людей.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бутенко Л. Л. Виховання загальної культури старшокласників засобами мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. пед. наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки» / Л. Л. Бутенко. – Харків, 1994. – 24 с.
2. Демченко І. В. О. Сухомлинський про творчий розвиток молодших школярів через образотворче мистецтво / І. Демченко // Рідна школа. – 2000. – № 1–10. – С. 18–19.
3. Павх С. Народне декоративно-прикладне мистецтво як засіб формування національної свідомості учнів (дозвіл української гімназії ім. І. Франка м. Тернополя) / С. Павх // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Педагогіка. – Тернопіль, 1999. – Вип. 5. – С. 123–126.
4. Сухомлинський В. О. Вибрані твори : в 5 т. Т. 3 : Сердце віддаю дітям. Народження громадянина. Листи до сина / В. О. Сухомлинський – К. : Радянська школа, 1977. – 670 с.
5. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XII–XVIII ст.) : навч. посібник / О. Р. Тищенко. – К. : Либідь, 1992. – 192 с.
6. Тхоржевська Т. Д. Теоретико-методичні основи християнської педагогіки : історико-педагогічний аспект : монографія. Ч. 1 / Т. Д. Тхоржевська, І. Я. Мишишин, Ю. А. Щербяк. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. – 480 с.
7. Усатенко Т. П. Українознавчі проблеми педагогічної думки в XIX–XX столітті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. пед. наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки» / Т. П. Усатенко. – К., 2007. – 42 с.
8. Homolacs K. Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego / Karol Homolacs. – Lwów ; Warszawa : Książnica polska Towarzystwa nauczycieli szkół wyższych, 1920. – 277 s.
9. Pigoń S. Do podstaw wychowania narodowego / Stanisław Pigoń ; ze słowem wstępem I. Chrzanowskiego. – 2-e wyd., rozszerzone. – Lwów : Nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1920. – 246 s.

**РОЛЬ МУЗЕЇВ В ЕТНОВИХОВАННІ МОЛОДІ  
(НА ПРИКЛАДІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ)**

*У статті досліджено особливості етновиховання, простежено роль музеїв в етновихованні молоді, зокрема звернено увагу на науково-просвітню, виховну діяльність Тернопільського краєзнавчого музею.*

**Ключові слова:** етновиховання, естетичне виховання, музей, традиція, нація, народне мистецтво.

Н. В. РУБЛЕВСКАЯ

**РОЛЬ МУЗЕЕВ В ЭТНОВОСПИТАНИИ МОЛОДЕЖИ  
(НА ПРИМЕРЕ ТЕРНОПОЛЬСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ)**

*В статье исследованы особенности этновоспитания, прослежена роль музеев в этновоспитании молодежи, в частности обращено внимание на научно-просветительную, воспитательную деятельность Тернопольского краеведческого музея.*

**Ключевые слова:** этновоспитание, эстетическое воспитание, музей, традиция, нация, народное искусство.

N. V. RUBLEVSKA

**THE ROLE OF MUSEUMS IN ETNOEDUCATION YOUTH  
(EXAMPLE TERNOPIIL REGIONAL MUSEUM)**

*The article studies the characteristics etnoeducation, the role of museums in etnoeducation youth, particularly drawn attention to scientific, educational, educational activities Ternopil Regional Museum.*

**Key words:** etnoeducation, aesthetic education, museum, tradition, nation, folk art.

Етнопедагогічні ідеї, які найглибше висвітлені у історичних, фольклорних, етнографічних джерелах та творах мистецтва, своїм змістом нагадують про глибокі етичні, естетичні, трудові, творчі надбання нашого народу. Етновиховні погляди наших пращурів відображені у традиціях, звичаях, обрядах, святах і мають тісний зв'язок з вірою, релігією. Сьогодні відомо чимало фактів про етновиховну діяльність українських храмів, духовенства, релігійних діячів, а також про їхній внесок у розвиток національної освіти, освітніх закладів.

Основні напрями етновиховання (духовно-моральне, трудове, розумове, фізичне, естетичне, етичне) є неначе засобом формування головних цінностей молоді. Визначальними цінностями, які займали вагоме місце у формуванні особистості у давнину і є актуальними в умовах сучасності і які формували у молодих поколінь наші прадіди, були: загальнолюдські цінності (добро, правда, краса, совість, любов, чесність та інші); національно-патріотичні (пошана до рідної землі, бажання її захищати, історична пам'ять, сміливість, жертвність); родинні (пошана до найстарших членів сім'ї, до батька й матері, подружня вірність, любов до дітей, пам'ять про предків, вірність вірі своїх попередників) [4].

Метою статті є дослідження ролі музеїв в етновихованні молоді, зокрема звернено увагу на науково-освітню, виховну діяльність тернопільських музеїв.

Цю проблему частково досліджували: А. Данилюк, В. Євтух, А. Марункевич, Н. Дем'яненко, В. Чепак, С. Мельничук, Л. Третяк та інші. У своїх працях вони висвітлюють основні напрями, принципи етновиховання, подають інформацію про науково-освітню, виховну діяльність музеїв, зокрема тернопільських.

З давніх віків відносини між людьми регулювались почуттями, пов'язаними із «створенням, відтворенням і сприйняттям прекрасного в мистецтві та житті» [7, с. 187], що зумовило виникнення напряду в етнопедagogіці, названого естетичним вихованням. Воно пояснювалось як цілеспрямоване формування естетичного ставлення до життя. Почуття краси проявляється у замилюванні природою, мистецтвом, ремеслом, людською зовнішністю, взаєминами між людьми тощо [4].

Наші предки вчили нащадків працювати якісно, сумлінно, добродно, вдосконалюючи при цьому свої здібності. Тому писанкарство, витинанки, деревообробка, художнє плетіння, гончарство, гутництво (скляне виробництво), ткацтво, килимарство, вишивка, в'язання, художня обробка шкіри, художня обробка металу, іграшкове ремесло, зберігаючи і примножуючи традиції, має і досі великий вплив на розвиток естетичних смаків молоді.

Досить важливими у нашому суспільстві залишаються мистецькі виховні традиції українців. Саме народне мистецтво містить необмежені можливості впливати на формування людини-гуманіста, розвиток її естетичних, етичних, загалом духовно-моральних цінностей. Оскільки національне мистецтво завжди було масовим явищем, то й сприяло вихованню значної кількості громадян України [4].

Важливу роль в етновихованні людини чи колективу відіграють і музеї.

Музеї – це сховище культурних цінностей, які характеризують різноманітні сторони людської діяльності. Вони відтворюють історію людського суспільства, розповідають про економіку, техніку, громадське життя, побут, звичаї, художню творчість людей тієї чи іншої епохи. Предмети, що зібрані в музеях, мають величезну цінність не тільки для науки; музейні експонати, доступні для відвідувачів, впливають на людей, переконують їх своєю наочністю, мають виховне значення [2].

«Вітчизняне музейне образотворення є своєрідним показником культурної зрілості суспільства через визначення «питомої ваги» національно-самобутнього та загальнолюдського у надбаннях народу і дієвим засобом взаємозбагачення світових культур» [1, с. 139]. Так, основними функціями музею у світі вважаються: зберігання пам'яток; їх наукове дослідження; культурно-просвітницька робота з відвідувачами [9].

Великі й малі міста славляться історичними пам'ятками та музеями, адже музеї стали сполучною ланкою між поколіннями та народами, «храмами муз». Вони є не просто сховищами стародавніх предметів і документів, а своєрідною коморою колективної пам'яті народу [3].

Важливими з мистецької точки зору є художні музеї, які збирають, вивчають і експонують витвори мистецтва (декоративно-прикладного, живопис, графіку, скульптуру) з метою представити історію мистецтва і задовольнити естетичні і пізнавальні потреби сучасної людини. Колекції художніх музеїв можуть містити твори професійних художників, народної, дитячої творчості. Включають твори різних видів образотворчого мистецтва, художніх течій і шкіл з широкими тимчасовими рамками.

Мистецтво у художній формі зображує події, факти, активно впливає на емоційну, чуттєву сферу людини. Воно у системі формування естетичної культури є неповторним та єдиним джерелом пізнання характерних рис духовного життя кожної епохи. Через мистецтво особистість одержує різноманітні знання, інформацію про культуру, життя, побут людей у різні часи, про навколишній світ, природу, розвиток суспільства. Мистецтво відіграє важливу роль у формуванні гармонійно розвиненої особистості [5, с. 5–6].

Світ мистецтва надзвичайно багатий і складний. І для того, щоб людина увійшла в нього не як у темний, невідомий ліс, наповнений несподіванками, її потрібно поступово вводити в нього, приєднувати до художніх скарбів, накопичених людством протягом тисячоліть. Найправильніший і найбільш плідний шлях залучення до мистецтва – це живе спілкування з ним. Постійно відвідуючи музеї і виставки, знайомлячись з пам'ятками архітектури, розглядаючи репродукції, непомітно накопичується безцінний досвід «естетичного ставлення до дійсності», відбувається формування цінностей особистості [6, с. 4–5].

Важливе місце в донесенні історичної спадщини до людей належить музеям. Невичерпні знання і духовні багатства, довершені зразки матеріальної культури, музейні експонати впливають на формування особистості, прилучають людей до надбань національної та світової

історико-культурної спадщини. І тому музеї повинні стати «відкритими», багатоцільовими осередками культури, науки, етноосвіти та етновиховання відповідно до світових тенденцій розвитку музейної справи [9].

Тернопільський краєзнавчий музей – найбільше зібрання пам'яток і матеріалів з історії, етнографії і побуту Тернопільщини, найдавніший заклад культури і просвітництва в області.

Гордістю музею є доволі численні колекції декоративно-ужиткового мистецтва, у якому найбільш повно збереглися народні традиції, побутові, етнічні та національні особливості. Це – художня тканина і кераміка, народний одяг і вишивка, художня обробка шкіри і дерева та ін. Найбільш повно у цьому ряду представлена фондова група «Тканина», загальна кількість експонатів якої становить понад 9 тисяч одиниць збереження. Її хронологічні межі охоплюють більш як ціле століття: кінець XIX – XX ст. Особливістю її є унікальні зразки народного одягу з усіх географічно-етнографічних куточків області (Придністров'я, Галицьке Поділля, Галицька Волинь, Опілля) та велика колекція вишиваних рушників, верет, сервет, пошивок, серед яких чимало авторських робіт майстрів народної творчості (Ганни Баран, Петра Ткачука, Стефанії Папи, Марії Гарап'юк, Євгенії Наконечної).

Підгрупа «Сорочки» – одна з найбільших у загальній колекції групи «Тканина» і становить 435 одиниць збереження, з яких 153 – датовані кінцем XIX – поч. XX ст. Це жіночі сорочки, серед яких унікальну мистецьку вартість мають «борщівські» сорочки (їх у музеї – 58 одиниць збереження), відомі сьогодні у всьому світі. Вони вражають технікою вишивання: колодки, хрестик, з підстилом, низь, кучерявий стіб, гаптування, гладь, ланцюжок, стебнівка. Крім чорної, домінуючої в узорі, «бавни», у цих сорочках використовували волічку, сухозліть, бісер, пацьорки, лелітки – все це творить неповторний зразок декоративно-ужиткового мистецтва Придністров'я.

За насиченою кольоровою гамою і технікою вишивання поблизу «борщівських» стоять сорочки «заліщицькі», основне тло яких, на відміну від перших, – червонозолотисте, але таке ж насичене і надивовижу красиве. У фондах знаходиться також велика колекція жіночих сорочок із галицьких Опілля та Поділля (Бережанський, Козівський, Гусятинський, Зборівський, Тернопільський райони).

Збірка чоловічих сорочок – це майже 160 одиниць збереження, які представляють усі типи відомих на Тернопіллі сорочок: за кроєм, застібною, наявністю коміра чи комірця-стійки та за розміщенням вишивки, кольоровою гамою, технікою вишивання [8].

Музей володіє великою колекцією інших елементів народного одягу. Це – різноманітні безрукавки з тканини, шили їх переважно з оксамиту і оздоблювали вишивкою. На лляному полотні та оксамиті вишивалися фартухи, мистецькими зразками народного одягу є хутрянні безрукавки, оздоблені в основному аплікацією з рослинним орнаментом чи поєднанням вишивки з аплікацією, а також кожухи – білі та червоні, різного крою, багато декоровані.

Важливим внеском традиційної культури українців є рушники, які найяскравіше втілюють національні риси орнаментального мистецтва. На Тернопіллі – це рушники переважно вишивані, менше ткані. Понад 450 одиниць збереження – така музейна колекція вишуканих зразків цього виду мистецтва. Обрядові та побутові рушники вишиті у поліхромній та двоколірній гамі, найчастіше технікою хрестик чи низь. Особливо це стосується авторських рушників («Барвінкове Надзбруччя» П. Ткачука, «Чорнобривці» та «Поділля» Г. Баран та інші).

У кінці XIX – на поч. XX ст. на Тернопіллі діяли декілька відомих центрів килимарства. Чудові ткани килими, відомі і поза межами України (виставлялись і були високо оцінені й на Міжнародних виставках, зокрема у Відні), ткалися у килимарській майстерні у с. Вікно Гусятинської району, заснованій 1886 року відомим українським шляхтичем, громадським діячем, власником цієї посади Володиславом Федоровичем (1845–1917 рр.). Під час Першої світової війни його маєток, у тому числі й музей, в якому знаходилося 200 подільських килимів, бібліотека, родинний архів, мистецька галерея та килимарня – все згоріло. Тому велику науково-пізнавальну та мистецьку вартість має килим із цієї знаменитої колись майстерні, що вцілів і зберігся у музеї до наших днів.

Декілька килимарських осередків у тому часі діяли і на Збаражчині. Особливо популярною була килимарська майстерня відомого ткача І. Івахова із с. Кобиля. У фондах музею зна-



ходяться чотири килими, виткані ним, один з яких датований – на ньому виткана цифра «1900». Найдавнішими у музейній колекції є килими з датою «1884» та клеймом «М. 14» (м. Збараж) та датою «1893» і витканим словом «MARIA» (с. Добромірка) [8].

Таким чином, колекції декоративно-ужиткового мистецтва Тернопільського краєзнавчого музею відіграють важливу роль у становленні та розвитку особистості, формуванні її цінностей. Тернополяни та гості міста, відвідавши музей, можуть духовно збагатитись, розширити свій кругозір, отримати нові знання, поринути у світ минулого, дізнатись багато цікавого, нового, корисного для себе про етнічну історію, культуру, звичаї, традиції, побут українців. Колекції творів мистецтва, постійні та змінні виставки, лекції та екскурсії в музеї відіграють важливу роль в етновихованні: виховується естетичний смак, формується світогляд людини. Науково-освітня діяльність музею є дуже важлива й потрібна для становлення творчої неповторної особистості українця.

Виховні етнотрадиції українців, які можна почерпнути і в музеях, втілюють у собі найкращі духовні надбання попередніх поколінь, впливають на сучасний моральний стан нації, є особливим педагогічним явищем. У поєднанні з загальнолюдськими духовно-моральними цінностями вони, безперечно, вдосконалюють національну зрілість молоді.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Велика Л. П. Музейне експозиційне мистецтво: Монографія / Л. П. Велика. – Харків : ХДАК, 2000. – 160 с.
2. Данилюк А. На сторожі народних скарбів / А. Данилюк // Дзвін. – 1999. – № 10–12. – С.105–107.
3. Дружбинський В. Музеї: боротьба за виживання триває... / В. Дружбинський // Дзеркало тижня. – 2005. – 12 березня.
4. Етнопедагогіка: Навч. посібник / В. Б. Євтух, А. А. Марушкевич, Н. М. Дем'яненко, В. В. Чепак. – Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2003. – Ч. 1. – 149 с.
5. Мельничук С. Формування естетичної культури майбутніх учителів / С. Мельничук // Мистецтво та освіта. – 2004. – № 3. – С. 4–6.
6. Розенвассер В. Б. Беседы об искусстве: Пособие для учителей нач. классов / В. Б. Розенвассер. – М. : Просвещение, 1979. – 183 с.
7. Стельмахович М. Г. Українська родинна педагогіка: Навчальний посібник / М. Г. Стельмахович. – Київ : ІСДО, 1996. – 288 с.
8. Тернопільський обласний краєзнавчий музей: історія, фонди. – Тернопіль : Меркьюрі-Тернопіль, 2008. – 20 с ; іл.
9. Третяк Л. Нове в оцінці музейної справи / Л. Третяк // Свобода. – 2005. – 26 лютого. – С. 2.

УДК 745 (477)

М. Й. МАРКОВИЧ

## ХУДОЖНІ СВІТИЛЬНИКИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

*У статті розглянуто художні особливості українських світильників. Досліджено різні історичні періоди, а також тип творчості народних майстрів. Визначено матеріали, з яких переважно виконані вироби, що датуються XVIII–XIX століттями.*

**Ключові слова:** *художні особливості, світильники, тип, мистецтво, майстри, прикраси, розпис.*

М. Й. МАРКОВИЧ

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВЕТИЛЬНИКИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

*В статье рассмотрены художественные особенности украинских светильников. Исследованы различные исторические периоды, а также тип творчества народных мастеров. Определены материалы, из которых преимущественно выполнены изделия, датируемые XVIII–XIX веками.*

**Ключевые слова:** художественные особенности, светильники, тип, искусство, мастера, украшения, роспись.

M. J. MARKOVYCH

## ART LIGHTING THROUGH THE PRISM OF FOLK ART

*This article deals with the peculiarities of Ukrainian art fixtures. Different historical periods, and the type of creative craftsmen. Defined materials are mostly made products, dating back to XVIII–XIX centuries.*

**Key words:** art features, fixtures, type, art masters, jewelry, painting.

Від епохи палеоліту людина намагалася розсіяти світлом моторошну темряву, випробовуючи для цього доступні найрізноманітніші світлоносні матеріали й засоби їх збереження. Первісне джерело світла – вогонь – застосовувалось не тільки для буденних практичних потреб, але майже до середини ХХ століття становило чарівну сакралізуючу силу церковної літургії, посилювало таємничість обрядового дійства тощо.

Загальновідомо, що народне мистецтво має іншу специфіку, ніж міське ремесло. А тому світильники, виконані українськими народними майстрами, відзначаються глибокою традиційністю конструкції, форми і декору, яскравим виявом образної семантики, що виявляє національний характер творів.

Художні освітлювальні прилади народних майстрів переважно виконані з дерева та кераміки, вони датуються XVIII–XIX століттями, хоч вироблялися й раніше для облаштування сільських церков та панських палаців. Актуальність теми визначається загальною програмою сучасних мистецтвознавчих досліджень у напрямі вивчення феноменів національного декоративного мистецтва в широкому загальноєвропейському контексті. Українські світильники як мистецьке явище тісно пов'язане з церковними інтер'єрами, панськими світлицями та традиційним житлом селян і міщан середнього статку. Вони демонструють взаємопроникнення західних і розвиток місцевих мистецьких парадигм, віддзеркалюють інтегрованість української культури в загальноєвропейські культурні процеси. Про це свідчать праці Павла Жолтовського [2], Михайла Станкевича [5]. Окремі згадки про коштовні свічники і лампади містить книга Марка Петренка та Катерини Матейко. Деякі відомості про освітлювальні предмети Гуцульщини і Покуття подає Ю. П. Лашук та П. Н. Мусієнко. Керамічні свічники села Пістинь (Гуцульщина) характеризує О. О. Слободян. Проте ця тема є ще недостатньо дослідженою та вимагає нових пошуків.

Метою статті є охарактеризувати художні світильники України з точки зору народного мистецтва, творчості митців та способи виготовлення освітлювальних приладів.

Аналізуючи світильники народного мистецтва, важливо з'ясувати міру засвоєння уже відомих ідейно-конструктивних концепцій цехового ремесла і вироблення власних унікальних творчих форм, мотивів декору, які вирізняють традиційне пластичне мистецтво від професійного.

Народні майстри – деревообробники, ковалі та гончарі, найчастіше виготовляли малі свічники на одну свічку, які використовувалися в церкві і в побуті. У церкві їх ставили на престолі, перед іконами намісного ряду; в побуті засвічували на свят-вечір, біля покійника, для відвернення лиха («громнича» свічка) тощо. Односвічник найзручніший для користування.

Саме в народному мистецтві була доведена його найбільша утилітарність, «відшліфована» упродовж століть тричастинна тектоніка: ніжка, стрижень, чашечка.

Дерев'яні свічники виготовляли різними техніками. Звідси художні особливості односвічників залежать від співрозмірностей означених частин, а також від характеру профілювання, вирізування, різьблення декору. Найпростіша техніка – виточування на токарному верстаті. Дещо складніша – вирізування з кількох деталей, профілювання і різьблення. Свічники фігурної тектоніки виконували на зразок малої пластики.

Односвічники народних майстрів відзначаються простотою, зазвичай тричастинною формою, скромним оздобленням, що добре видно на творах Придніпров'я, Поділля, Прикарпаття та інших етномистецьких регіонів. Якщо чашка точеного свічника масою майже дорівнювала ніжці, то такий виріб мав деяку спорідненість із стародавніми керамічними олійними лампами [2] Рис. 1, рис. 2. Загалом точені дерев'яні й керамічні свічники мають лаконічну форму, профільовану ритмічно узгодженими валиками, які впливають на характер силуету. Декоративну виразність посилює яскрава поліхромія та жвавий квітковий розпис на керамічних свічниках коломийських і косівських майстрів (Рис. 3).

Подільські свічники, які виготовляли технікою вирізування, мають численні заломы на багатогранному стрижні, іноді три ніжки, прикрашені профілюванням та виїмчастим різьбленням (рис. 4). Важливо, що тектоніка й оздоблення таких свічників не зустрічається серед металевих виробів.

Не менше унікальний дерев'яний свічник XVIII століття з витягнутими «S»-подібними ніжками, коротшим стрижнем-балясинкою і маленькою чашечкою. Пружна пластична форма свічника збагачена червоною, голубою і білою фарбами.

Тектоніка й прикраси деяких українських народних свічників XVIII століття, здається, були запозичені від металевих канделябрів. І хоч вони своїми елегантними обрисами нагадують відомі прототипи, тонкість моделювання форми дещо втрачена через слабкість матеріалу. Вірогідно, що й свічники-колони з капітеллю були своєрідною імітацією металевих та мармурових світильників першої половини XIX століття.

Свічники скульптурного характеру бувають у вигляді фігур або рельєфних зображень постатей. Свічники-фігури поширені віддавна. Подібний свічник походить із церкви села Бобровиця Черкаської області (XIX ст.) і представляє чоловічу постать заввишки 55 см, у витягнутих руках тримає чашку для свічки (тепер втрачені) [2]. Погруддя святих або ангелів має свічник XVIII століття з Галичини [4]. Ще один рідкісний дерев'яний свічник з Покуття (XVIII ст.) опублікував М. Станкевич і дав таку характеристику: «він не відноситься до традиційних циліндричних чи чотирибічних конструкцій: квадратна основа несподівано переходить у тригранний стрижень, який завершується невеликою кулястою формою з отвором для свічки. Очевидно, що тригранність виникла відповідно до трьох постатей. Перша з молитовно складеними руками, друга з невідомим предметом (можливо, скручений шнур) у правій руці і хрестиком у лівій, притиснутим до грудей, третя правою рукою тримає процесійний хрест. Фігури трактовані примітивно. На основі іконографії можна зробити припущення, що на свічнику зображено постаті невідомих святих мучеників із знаряддям бичування» [5] На думку вченого, цей свічник походив з одного із закритих 1785 року покутських монастирів. Утім, найістотнішим є те, що згаданий свічник є унікальним як за іконографією, так і за тектонікою елементів.

На Подніпров'ї вирізували гранчасті односвічники із східчастими заломами площин, іноді скромно прикрашуючи контурним і виїмчастим різьбленням. Наприклад, дерев'яні свічники XIX століття, що походять із церков сіл Ялинці та Калайдинці Полтавської області [2].

У народному мистецтві невідомий тип двосвічників, зате особливою популярністю користуються трисвічники – трійці, які були атрибутом традиційних обрядів освячення води тощо. А. Рибко так описує цей давній обряд поєднання вогню і води на Гуцульщині: «Щороку на Водохрещення в крузі замерзлої гірської річки чи потоку вирубували ополонку, біля якої ставили хрест з льоду. Тут, коло ополонки, відбувалося освячення води. З церкви приносили великого церковного свічника-трійцю, запалювали на ньому свічки, після чого занурювали свічками в ополонку і знову запалювали свічки. Так повторювалось тричі. Всі парафіяни приходили на богослужіння до ополонки, кожен із своєю трійцею. Після освячення води кожен газда чи газ-

диня занурювали свою трійцю у воду і припалювали свічки вже від церковних». Очевидно, не випадково в тектоніці й декорі карпатських трійць збереглися вражаючі архаїчні мотиви: солярні знаки, світове дерево, хрест і Розп'яття [1]. Більшість свічників-трійць має усталену будову: підставка кругла або квадратна, стрижень гладкий або профільований, врешті завершується свічник переважно ажурним півкругом. Приміром, трійця першої половини XIX століття з села Голови відзначається лаконічною конструкцією; у півколі міститься хрест, який на площинах прикрашений контурним різьбленням (Рис. 5). Ще чіткіше хрест вирізаний на трійці з Покуття (XIX ст.), що має стрункі й витончені обриси. Подібний мотив хреста зустрічаємо і на керамічній трійці у Косові (поч. XX ст.). На трійцях часто зустрічаються солярні мотиви у вигляді сонячного диска, шестикутної розети в оточенні закруток, есовидних знаків, хрестиків тощо. Класичним зразком такого свічника є гуцульська трійця кінця XVIII століття з Косова. До солярної семантики також варто зарахувати і парне зображення коників на подільській трійці початку XX століття [6].

Різноманітні варіанти поліхромованих рельєфних зображень на трійцях квіток, гілок, букетів, гірлянд схиляють до цілком справедливого міркування про утвердження ідеї дерева життя, чи світового дерева. Крім того, квітка в давній українській традиції була символом космосу та гармонії [5].

Рослинні зображення на покутських трійцях стилістично трактовані узагальнено, як це зазвичай прийнято в народному мистецтві, або відповідно до вимог іконостасного різьблення. Звідси й мотив аканта, виноградної лози, тонкість виконання, іноді позолота.

Особлива містичність характерна для трійць з численними антропоморфними голівками. Імовірно, їх синтез у загальну структуру світильників пов'язаний з культом предків [7]. Натомість християнська тематика виражена символами двокрилих ангелів, хрестів, Розп'яття з пристоячими, атрибутами страстей тощо.

Перший нам відомий майстер оригінальних гуцульських трійць другої половини XIX століття Андрій Дячук-Дереюк (1817–1887) працював у селі Криворівня Верховинського району. Його унікальні різьблені твори складаються із трьох семикінцевих Хрестів, об'єднаних стрижнем і триніжкою; доповнений численними людськими голівками (маскаронами), квітами, тримисниками, закрутками, дармовисами та іншими пластичними мотивами [7]. А. Дячук-Дереюк виготовляв для церков професійні хрести, патериці, трійці і пауки, «займався церковним різьбярством» [3]. У кінці XIX – першій третині XX століття трійці виготовляли Юрій Шкрібляк (Яворів), Василь Совинюк (Микитинці), Гнат Колцуняк (Великий Ключів), Дмитро Соколюк (Шешори), Григорій Девдюк (Старий Косів). За художніми особливостями М. Станкевич поділяє гуцульські і покутські трійці на чотири стилістичні відміни: 1) давнє народне різьблення; 2) іконостасне різьблення; 3) впливи сецесії; 4) традиції шкрібляківського різьблення [5].

Наземні свічники цехові й народні майстри виготовляли чотирьох типів: ставник, односвічник, трисвічник та дуже рідко п'ятисвічник. Свічники цієї групи іноді імітують металеві прототипи, які з XV–XVI століть були в найбільших соборах України. Яскравими зразками такого наслідування можуть служити різьблені й поліхромовані свічники із Видубицького монастиря у Києві (1730) і з церкви села Лук'янівка Баришівського району на Київщині (XVIII ст.), а також із села Артюхівка Сумської області (XVIII ст., Роменський краєзнавчий музей). Натомість впливи модерну відчутні на свічнику з церкви села Бортне (Лемківщина, Польща, кін. XIX ст.). Його тригранна основа поєднана з ажурно різьбленим стрижнем у вигляді вази, увінчана рельєфними завитками [5].

Деякі наземні свічники мають добре виражений скульптурний характер, як, наприклад, свічник «Лев» із села Стара Сіль Старосамбірського району на Львівщині (XVIII ст.). Найкращу характеристику цього твору дав М. Моздир: «На півсфері, що завершує масивний, багато декорований різьбою триніжок, розміщена фігура сидячого лева. Майстер підпорядкував його позу виконанню відповідальної функції – тримати на голові велику капітель-підставку, на яку віруючі ставили свічки-пожертвування, і одночасно у витягнутих прямо передніх лапах тримати велику свічку, яку жертвував один з «братчиків». Фігура цього покійно сидячого лева де в чому нагадує не грізного, а домашнього звіра з широко відкритою пащею, з висунутим товстим

язиком. Всі форми м'які заокруглені. Особливо декоративно трактована грива – кілька горизонтальних рядків ритмічно розташованих завитків» [4]. Учений приходять до слушного висновку, що цей свічник має іконографічне запозичення із ренесансної професійної пластики, а також дає певне уявлення про естетичні уподобання галичан.

Ренесансні та барокові мотиви поєднані на ставнику із церкви св. Миколая у Бучачі (1760-ті рр.): акантове листя, закрутки, «намисники» і звірині лапи на ніжках створюють дивовижний і гармонійний декор.

Іншу стилістику мають наземні трійці та п'ятисвічники. Виготовлені в кінці XVIII–XIX століття, вони основними рисами схиляються до художніх особливостей неорококо та модерну. Характерними зразками є трисвічники з церкви Успіння Богородиці села Валява Чернівецької області, з церкви св. Михайла села Завалля Івано-Франківської області, п'ятисвічник з церкви св. Покрови села Ганьчова (Лемківщина, Польща) [5]. Іноді зустрічається й раціональне конструктивне рішення світильників, як це видно на прикладі семисвічника з церкви села Кричка Івано-Франківської області.

Дерев'яні панікадила (павуки) народні майстри виготовляли технікою точення, різьблення та поліхромування. В їх основі був точений з округлими балясинами стрижень, до якого приєднувалися вирізані з деревини есовидні відгалуження, що закінчувалися чашечками для свічок. Частина таких павуків унаслідувала конструкцію й мистецький характер аналогічних металевих світильників. Усе ж від металевих вони помітно вирізнялися масивністю точених і різьблених деталей та яскравістю барв, застосовуваних для розфарбування [7].

Збагачення прикрасами металевих люстр тривало шляхом застосування скляних підвісок, а іноді й пластичних фігурок чоловічків у молільній поставі, як це можна бачити на золоченій люстрі з Богемії (бл. 1800 р.) [3]. Очевидно, подібні дерев'яні підвіски («дармовиси») гуцульські різьблярі почали застосовувати в кінці XVIII століття, а на початку XIX у свічниках з'явилися й антропоморфні голівки, маски та фігурки ангелів.

Взірцем багатооздобленого павука може служити «світоч» із дерев'яної церкви Успіння св. Анни села Бистрець Верховинського району (Гуцульщина), вирізьблений у 1830-х роках місцевими майстрами. Очевидно, цей світильник виконаний водночас із різьбленими трійцями, патерицями і прецесійним хрестом, зважаючи на спільну стилістику ажурного різьблення та поліхромування. Втім, триярусна тектоніка павука, що складається із есовидних «гілок», увінчаних антропоморфними голівками та «лійками» для свічок, фігурками ангелів у горі, численними закрутками та дармовисами, творять унікальну об'ємно-просторову структуру символічного дерева [6]. Подібні пишні павуки були в дерев'яних церквах сіл Криворівня і Зелена того ж району.

Точені та різьблені дерев'яні павуки XVIII–XIX століть із церков і панських будинків інших субрегіонів Карпат, Прикарпаття і Поділля мають раціональну будову і скромне оздоблення.

Засвоєння деяких конструктивних і декоративних елементів міської культури у світильниках народних майстрів не було одностороннім, народне мистецтво також впливало на художні особливості канделябрів цехових ремісників, що переконливо обґрунтував П. Жолтовський у своєму дослідженні [2].

Отже, з'ясування художніх особливостей українських світильників є закономірним і логічним ланцюгом відповідей на окремі питання, що стосуються різних історичних періодів, а також типу творчості (міського цехового ремесла, сільського традиційного).

Світильники народних майстрів виконані з деревини, рідше з глини і металу. На їхню стилістику впливали різноманітні фактори, зокрема фізичні властивості матеріалів, технологія, логічність конструкцій та традиційний декор. Найоригінальнішими є різьблені та поліхромовані трійці Гуцульщини та Покуття, що семантично увібрали солярні мотиви, рослинні мотиви (дерево життя), зображення хреста і Розп'яття з пристоячими.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуцульські та покутські дерев'яні трійці: Каталог збірки Я. Лемика / [авт. вступ. статті А. Цибко]. – Львів, 1988. – 104 с.
2. Жолтовський П. Художнє лиття на Україні XIV–XVIII / П. Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1973. – 132 с.
3. Івахнюк І. Генезис гуцульських підсвічників у контексті анімістичних уявлень / І. Івахнюк. – Перевал-2000. – № 2–3. – С. 160–165.
4. Моздир М. І. Українська народна дерев'яна скульптура / М. І. Моздир. – К. : Наукова думка, 1980. – 192 с.
5. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Є. Станкевич. – Львів, 2002. – 480 с. : іл.
6. Шухевич В. Гуцульщина (препринт 1899 р.) / В. Шухевич. – Верховина, 1997. – 346 с.
7. Щербаківський В. Українське мистецтво. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві / В. Щербаківський. – Львів–Київ, 1913. – 62 с.
8. Українське народне мистецтво. Різьблення та художній метал: Альбом / [авт.-упоряд. Будзан А. Ф., Жолтовський П. М., Юрченко П. Р.]. – К. : Держ. видав образотворчого мист. і муз літ. УРСР, 1962. – 44 с. : іл.
9. Novosielski A. Lud Ukraiński / A. Novosielski. – Wilno, 1857. – Т. 2. – 319 s.



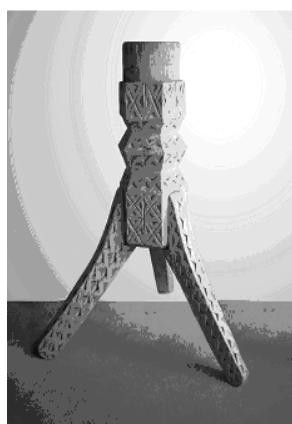
*Рис. 1 – свічник  
(дерево, точення, поліхромія)  
Західне Поділля XIX ст.*



*Рис. 2 – свічник  
(дерево, точення, поліхромія)  
Гуцульщина XIX ст.*



*Рис. 3 – свічник  
(кераміка, точення, розпис)  
Івано-Франківщина XIX ст.*



*Рис. 4 – свічник  
(дерево, вирізування, профілювання, виймчасте різьблення)  
Поділля XIX ст.*



*Рис. 5 – трійця  
(дерево, вирізування, профільне різьблення). с. Глави, Радеківський р-н,  
Івано-Франківська обл. I пол. XIX ст.*

УДК 72.477.8

О. М. ДЯЧОК, В. Ю. ДЯЧОК

### САКРАЛЬНІ СВЯТИНИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

*У статті досліджено архітектуру сакральних святинь Тернопільщини, які належать різним конфесіям, висвітлено їх роль у культурологічних процесах краю.*

**Ключові слова:** архітектура, стиль в архітектурі, храмобудування, історична спадщина.

О. М. ДЯЧОК, В. Ю. ДЯЧОК

### САКРАЛЬНЫЕ СВЯТЫНИ ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ

*В статье исследована архитектура сакральных святынь Тернопольщины, которые принадлежат разным конфессиям, освещена их роль в культурологических процессах края.*

**Ключевые слова:** архитектура, стиль в архитектуре, храмостроение, историческое наследство.

О. М. ДЯЧОК, В. Ю. ДЯЧОК

### THE CHURCH BUILDINGS OF TERNOPOL'S REGION

*In the article we research the architecture of the Ternopol's region church buildings, which belongs to different confessions, their role in cultural processes of the region.*

**Key words:** architecture, steles into architecture, church buildings, historical speaking.

Понад 90 відсотків жителів Тернопільщини є глибоко віруючими людьми, і це – найвищий показник в Україні. Саме тому цей край так багатий на сакральні пам'ятки. Зазвичай, у кожному селі їх кілька.

В області є святині різних конфесій: греко-католицька – Зарваниця, православні – Почаїв, римо-католицькі – Язловець, синагоги у Гримайлові, Підгайцях, Струсові, Чорткові, вірменські храми у Язлівці і Бережанах, та навіть святилище язичників на горі Богит [1].

У північній частині Тернопілля багато дерев'яних церков синодального типу (в Мізюрицях, Кушлині, Лопушно), на півдні області зустрічаються невеликі хатні храми (Волиця, Козин). У селах і містах збереглося багато придорожніх фігур святих. Тернопільщина і досі активно будує храми.

Про сакральні святині йдеться у публікаціях А. Водоп'яна, І. Пустиннікової, О. Дячок та інших дослідників архітектури.

Мета статті – висвітлити мистецьку цінність найвизначніших сакральних пам'яток Тернопільщини.

Найціннішою пам'яткою архітектури Тернополя є бароковий домініканський костел св. Вінцента Феррарського, сьогодні – кафедральний собор Непорочного Зачаття Діви Марії. Він збудований у 1749–1779 рр. за проектом Августа Моциньського. Тринавна базиліка прикрашена двома квадратними ступінчастими вежами з видовженими пірамідальними банями. Монументальності костелу додає масивна овальна баня з люкарнами. Фасади храму колись були прикрашені скульптурами. До костелу примикають приміщення барокових двоповерхових келій, у яких сьогодні розміщений Державний архів області. Боковий вхід надзвичайно цікавий бароковою динамічною пластикою.

У 1777 році склепіння центральної нави розписав живописець Станіслав Строїнський. Над фресками бічних нав працював Юзеф Хвойницький. Розписи до сьогодні збереглися лише фрагментарно.

У 1908–1910 роках відбувалась реставрація Домініканського костьолу. За проектом архітектора Садловського зведено новий купол костьолу, що значно змінило його вигляд. Живопи-

сець Кароль Політиньські частково відновив старі фрески і домалював нові. У головній наві встановили фігуру Матері Божої монастиря ордену домініканців у Підкамені, яка тримала в піднятих руках поламани блискавки Гніву Божого, а також встановили орган і малі бічні вівтарі. На монастирських приміщеннях перекрыли дах.

Під час війни у 1944 році храм був частково зруйнований і відновили його у 1959 році, після чого у святині розмістили склад. З 1978 до 1989 року в приміщенні собору працювала міська картинна галерея, і лише в час незалежності України храм повернули віруючим.

Сучасні розписи плафону виконані художником Георгієм Журавським, наву розписували місцеві митці І. Зілінко та М. Миколайчук.

У 2004 році біля входу до храму було встановлено пам'ятник кардиналу Йосипу Сліпому.

У центрі міста на розі вулиць Руської і митрополита Мстислава знаходиться старовинна церква Різдва Христового, або, Середня (Іл. 1). Вона належить до найдавніших споруд міста. У давні часи до неї прилягали міські вали, поряд була Кам'янецька брама. Уперше про дерев'яну церкву згадується у королівській грамоті від 6 липня 1566 року, де йдеться про укріплення міста сином Яна Тарновського – Христофором. У ній говориться, що міський мур тягнувся зі сходу вулицею Кам'янецькою (частина теперішньої Руської), або так званим головним трактом, близько церкви Різдва Христового.

З 1602 до 1608 року велось будівництво кам'яної оборонної церкви, яка входила до загального комплексу захисту міста. Будівництво доручили муляру на ім'я Леонтій. Первісно вона сягала по нинішній бабинець, де над дверима був фундаційний напис. Пізніше, у 1709 році, спереду добудували притвор, але в такий спосіб, що над ним була стеля, а над нею, на поверсі, церквичка – приділ Пресвятої Тройці. Тоді ж добудували два невеликі бокові bastiони і перехідні галереї. Практично під одним куполом діяло дві церкви – нижня – православна Різдва Христового і горішня – греко-католицька, Святої Тройці.

Під час визвольної війни у Середній церкві молився Богдан Хмельницький. Із грамоти князя К. Острозького, підтверженої у 1743 році Якубом Людовіком Собеським, дізнаємося, що церква була соборною. При храмі знаходився старовинний цвинтар, який вже згадувався в інвентарі міста 1672 року. Вся церковна територія була обнесена муром.

Після 1700 року церква Різдва стає греко-католицькою. У 1808-му році вона зазнала значної реконструкції: стелю в притворі було завалено, камінь з фундаційним написом перенесли за вівтар біля бічного входу. Зазнали зміни розписи інтер'єру, а пізніше, в кінці ХІХ століття, спорудили дзвіницю з трьома дзвонами.

Після останньої реконструкції у 1936–1937 роках остаточно сформувався архітектурний вигляд церкви. Тоді у вівтарній частині вибили два допоміжні вікна для кращого освітлення, змінили форму головного купола та іконостасу, зробили розпис інтер'єру. Від вулиці Руської в церкву вела вхідна брама у кам'яній огорожі, дзвіниця знаходилась при самому мурі. Із західного боку до церкви прилягали кам'яниці, з південного боку – будинок для священника і парафіяльної канцелярії, а з південного заходу – дяківка.

У 1958-му році, під час розширення вулиці, мур, що оточував церкву, розібрали, а дзвіницю перенесли. Частина церковного подвір'я зайняла вулиця. До 5-ї річниці незалежності України було споруджено нову дзвіницю за проектом архітектора Ігоря Малиміна і впорядковано подвір'я. Тепер храм належить до Тернопільської єпархії УАПЦ.



Іл. 1. Церква Різдва Христового



Найстарішим храмом Тернополя, який височить на пагорбі над ставом, є церква Воздвиження Чесного Хреста, звана в народі Надставною. Побудована вона у ренесансному стилі на підвалинах церкви княжих часів. Певним спадком тієї епохи є напівкругла апсида, яка характерна для староруської сакральної архітектури. Перші історичні відомості про цю церкву знаходимо у грамоті князя Костянтина Острозького від 1570 року, хоч народні перекази пов'язують існування церкви в цьому місці із періодом князювання Данила Галицького. Первісний вигляд церкви зберегла тільки її середня частина. Передню вежу, що була колись одночасно і дзвіницею, добудовано у 1627 році. Про це засвідчував напис, який до наших днів не зберігся. Твердив він, що вежу-дзвіницю побудовано за панування у місті Томи Замойського та його дружини Катерини (походила з Острозьких), за єпископа Єремії Тисаровського, 28 липня 1627 року.

Відомості про муровану церкву над ставом знаходимо також у подорожньому щоденнику мандрівника Ульріха фон Вердума. В інвентарі міста 1672-го року в списках будівель на вулиці Львівській також зареєстрована мурована церква над ставом, яка стоїть недалеко від Львівської брами. Тут знаходилося старовинне Євангеліє, надруковане у Вільні у 1649 році і майстерно опрацьоване відомим тернопільським ремісником. Напрестольне Євангеліє було оздоблене плоскорізьбою, в центрі якої – Розп'яття Христа, а навколо різьблене зображення Святих Тайн.

Воздвиженська церква зазнала часткових руйнувань під час Першої і Другої світових воєн. Сучасного вигляду вона набула після реставрації у 1954–1959 роках. Довгий час приміщення використовувалось не за призначенням. Було знищено дзвіницю, цінний іконостас, розписи інтер'єру. Тепер церква належить Українській автокефальній православній церкві. Відновлення іконостасу і розпис інтер'єру виконав тернопільський художник Богдан Ткачик.

Зарванця – найвідоміше село Тернопілля, невелике за розміром, з населенням лише 300 мешканців, але відоме як об'єкт прочанства ще з княжих часів. Воно віками було для українського народу форпостом християнської віри, передавало від покоління до покоління духовні та національні традиції греко-католицької церкви.

У зарваницькому храмі знаходиться ікона Зарваницької Богоматері, якій у 1869 році Папа Римський Пій IX надав відпустового значення. Віруючі вважають зарваницьку ікону XVIII століття чудотворною, вона є однією з найдавніших в Україні.

У 1754 році з допомогою власника села графа А. Мйончинського вимуровано храм Пресвятої Трійці, який зберігся до наших днів. За радянських часів богослужіння проводили таємно в лісах і хатах, а святе джерело було обгороджене колючим дротом і наряди міліції не підпускали прочан.

У 1991 році почалося відродження Зарванці як відпустового центру. За проектом Михайла Нетриб'яка збудували сучасний комплекс – Марійський Духовний центр [3].

Природний ландшафт середовища зумовив архітектурний задум комплексу, розміщення головного храму на природному плато, яке височіє над долиною річки Стрипи. Комплекс духовного центру складається із собору на 1500 парафіян, дзвіниці, надбрамної церкви, реколяційного корпусу, архітектурно-скульптурної композиції ікони Зарваницької Матері Божої, каплиць над джерелами та Хресної дороги. Увесь комплекс майстерно вписаний в природний ландшафт, являє собою гармонійну єдність архітектурних споруд, вільних просторів, терасного розпланування, зелені, творів мистецтв.

Архітектурною окрасою та домінантою ансамблю є компактний однефний, безстовпний собор Зарваницької Матері Божої загальною площею 1173,58 кв. м, у якому використані принципи неовізантизму (Іл. 2). Це хрещата в плані споруда, яка завершується п'ятьма банями і складається із двох об'ємів – верхнього та нижнього. Центральна частина завершується ступеневими півциркульними склепіннями, які допомагають внутрішньому простору розкритись і є конструктивною основою для восьмигранного підбанника центрального купола.

У плані, біля внутрішніх кутів хреста, розташовано чотири малі бані. Фасади розчленовано вертикальними тягами, які динамічно переходять в арки. Ярусність склепінь підкреслює динамічне наростання маси до центру.

При вході до комплексу збудовано надбрамну церкву, яка доповнює ансамбль. Однобанна споруда має широкий центральний і два бічні входи, це зримо підкреслює її чотирипелю-

стковий купол. Загальна площа церкви – 96 кв. м. За вхідною брамою богомольцям відкривається великий майдан площею 38500 кв. метрів, на якій відбуваються прощі і Хресна дорога.

Навпроти собору в центрі майдану споруджено архітектурну композицію ікони Зарваницької Матері Божої (скульптори Олесь Маляр і Дмитро Пилип'як, архітектор Данило Чепіль). На насипаному пагорбі встановлено гранітний постамент, що є фундаментом для декоративної відкритої каплиці, в центрі якої випромінюється стела із зображенням ікони Зарваницької Матері Божої. Композицію увінчує корона із хрестом. Цей оригінальний пам'ятник утверджує єдність нашого народу від часів Русі-України до наших днів.

У південно-західній частині комплексу на одному терасному рівні з собором споруджено реколяційний корпус із внутрішньою каплицею.

Завершенням комплексу і його вертикальним акцентом є чотирьох'ярусна дзвіниця. Її висота із хрестом сягає 75 метрів. Перший двоверховий ярус у плані прямокутний, інші – восьмигранні. Дзвіниця увінчується банею. На дзвіниці встановлені п'ять дзвонів, виготовлених в Україні та у відомій дзвонарні Фальчинських у Перемишлі (Польща). Між собором і дзвіницею вимурувано бювети, де прочани можуть брати воду, що тече із цілющого джерела.

Архітектору вдалося створити монументальний комплекс і в той же час гармонійний, легкий та пропорційно-завершений. У 2005 році Михайлу Миколайовичу Нетриб'яку присуджено почесне звання заслуженого архітектора України та Державну премію України в галузі архітектури [2, с. 624–625].

Найбільшою православною святинею Тернопільського краю і другою після Києво-Печерської лаври є Почаївська лавра. До святинь Лаври належать: слід стопи Матері Божої з джерелом цілющої води, її чудотворна ікона, мощі преподобного Йова. Вперше про лавру згадується у 1450 р. У 1597 р. шляхтянка А. Гойська подарувала монастиреві чудотворну ікону Матері Божої, яку привіз на Волинь у 1559 р. болгарський митрополит Неофіт. У 1675 р. завдяки цій іконі турки відступили від монастиря. Почаївська ікона Богоматері уже понад 400 років перебуває в обителі, залишаючись осередком її молитовного життя. Це не лише музейна реліквія, пам'ятка, яка дивує своєю старовиною, а й незаперечною художньою вартістю. На іконі Почаївської Богоматері оклад – золотий, з діамантами та рубінами.

Почаївська лавра – одне з величних в Україні місць прощі на Успіння Пресвятої Богородиці і преподобного Йова. Першими приміщеннями монастиря були печери в горах, а першою будівлею – невелика дерев'яна церква Успіння. Муровані будівлі монастиря датуються XVI століттям.

Сучасний ансамбль домінує над оточенням, вінчає високий кам'яний мис Кременецьких гір над мальовничою долиною річки Іква, дуже виразно домінує в ландшафті. Золоті бані невидимою силою з великої відстані ваблять до себе око мандрівника.

Найвидатнішою спорудою є Свято-Успенський собор, збудований у 1771–1782 рр. зодчим Готфридом Гофманом. Він майстерно використав скелясті тераси. Ажурний силует собору має в інтер'єрі фантастичну гру світла і тіней завдяки круглим отворам в стелях бокових коридорів. Через них можна побачити три яруси хорів. Декоративне убранство Успенського собору склалось в кінці XIX століття за участю петербурзьких митців. Сучасний живопис виконаний у 1876 році лаврськими майстрами, а в 1980 році – відреставрований. А ще кожен, хто хоча б раз



Іл. 2. Комплекс Марійського Духовного центру

переступав поріг Почаївського Успенського собору, міг бачити тут бронзовий позолочений ковчег за латунною загорожею. Успенський собор вражає багатством золота й лазурі, живопису, ліній, граней, ярусів, геометричних форм. А також – багатством простору, що помістився під його склепіннями, масивними й водночас націленими вгору.

Починаючи з XIX століття, споруджуються нові будівлі комплексу і реставруються старі. Келії датуються 1771–1780 рр. Архірейський дім у стилі класицизму збудований у 1825 р., п'ятиярусна дзвіниця – 1861–1869 рр. висотою 65 м, надбрамний корпус (Святі Ворота) – 1835 р.

У 1906–1912 рр. збудований Троїцький собор у давньоруському стилі за проектом архітектора А. Щусєва. Стіни собору прикрашені силікатним розписом, велике мозаїчне панно південного порталу виконане за ескізом Реріха, західне – за ескізом Щусєва. У монастирі є 13 дзвонів, два з них – годинникові.

З 1730 р. у лаврі діяла друкарня, з якої вийшло 187 книжок. Почаївський монастир займався просвітницькою діяльністю, що розпочалася ще при князі Костянтині Острозькому, який надрукував у XVI столітті в монастирській друкарні «Острозьку Біблію». Діяльність цю продовжують і сьогодні.

Розвиток центру живопису в Почаєві теж пов'язаний із діяльністю монастирської друкарні, яка в другій половині XVIII століття залишалася однією з найбільших в Україні. У ній працювали такі видатні українські гравери, як Адам і Йосип Гочемські, Теодор Стрельбицький та інші. Про характер живописних робіт почаївських іконописців другої половини XVIII століття дають уявлення картини «Іоан Дамаскін і Максим Сповідник перед богородицею», «Пригача про виноградарів», «Богослужіння Іакова», які зберігаються в лаврі.

Багато видатних людей за різних часів побувало в Почаєві. У XVIII столітті його відвідали Григорій Сковорода, Феофан Прокопович, Василь Григорович-Барський. Навесні 1846 року в Почаєві побував Тарас Шевченко – чотири акварелі краєвидів Почаєва він зробив саме тут, записавши, крім того, ще три пісні («Ой у саду, саду гуляла кокошка», «Гиля-гиля селезень», «Ой випила, вихилила»). На підставі зібраних місцевих фактів про гайдамацькі повстання XVIII століття він написав повість «Варнак» та однойменну поему.

Монастир пережив за сім століть багато великих і малих війн, піднімався від абсолютного зубожіння до великих пожертвувань, від гонінь і репресій до вищої духовної слави. Сьогодні лавра належить Російській православній церкві.

Тернопільщина багата на сакральні пам'ятки, які мають найвищу архітектурну і духовну цінність. Близькість до кордону навчила людей бути толерантними і полікультурними, що знайшло своє відображення у храмобудуванні.

Матеріали статті не є вичерпними, багато об'єктів не описані, потребують подальшого дослідження. Але і сьогодні зрозуміло, що святині Тернопільського краю є яскравими домінантами в архітектурному просторі, стали невід'ємною складовою образної і духовної культури України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вісімдесят три святині Тернопілля: путівник / Ірина Пустиннікова. – К. : Грані-Т, 2010. – 72 с.
2. Водоп'ян А. Нетриб'як Михайло Миколайович / А. Водоп'ян // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК Збруч, 2005. – Том 2. – К–О. – С. 624–625.
3. Дячок В. Ю. Творчий внесок Михайла Нетриб'яка в архітектурний простір Тернопільщини / В. Ю. Дячок // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – № 1. – С. 177–180.

## АВТОРИ НОМЕРА

**БАДАЛОВ**  
Олег Павлович

– викладач Чернігівського інституту мистецтв та менеджменту культури, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**БОРОДЧЕНКО**  
Наталія Валеріївна

– аспірант кафедри інтер'єру та обладнання Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**ВАРНАВА**  
Руслана Анастасіївна

– аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

**ВОЛЬСЬКА**  
Світлана Олексіївна

– асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

**ВОЛЯНЮК**  
Наталія Миколаївна

– асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.

**ГПЛЯЗОВА**  
Наталія Михайлівна

– старший викладач кафедри архітектури та дизайну ПВНЗ Івано-Франківського університету права ім. Короля Данила Галицького, кандидат мистецтвознавства.

**ГОРАК**  
Яким Романович

– доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

**ГУЦАЛ-РИМАР**  
Росіна Сергіївна

– доцент кафедри теорії та методики музичного мистецтва Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, кандидат мистецтвознавства.

**ДЯЧОК**  
Володимир Юрійович

– асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, магістр архітектури.

**ДЯЧОК**  
Оксана Миронівна

– завідувач кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат архітектури, доцент.

**ЗІНКІВ**  
Ірина Ярославівна

– професор кафедри музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства, доцент.

- КРИПЧУК**  
**Микола Володимирович** – доцент кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.
- КУКУРУЗА**  
**Надія Вікторівна** – доцент кафедри театрального і хореографічного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужений працівник культури України.
- КУРКОВА**  
**Ірина Сергіївна** – аспірант кафедри історії і теорії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, магістр культурології.
- ЛЕГКУН**  
**Оксана Гаврилівна** – старший викладач кафедри гри на музичних інструментах та хореографії Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, кандидат мистецтвознавства.
- ЛЕМЕХ**  
**Леся Андріївна** – аспірант кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ЛЕМІШКА**  
**Ярослав Петрович** – директор Тернопільської обласної філармонії, професор кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, народний артист України.
- МАКСИМЕНКО**  
**Лілія Василівна** – аспірант кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- МАРИЩУК**  
**Тетяна Василівна** – викладач кафедри дизайну і теорії мистецтва, інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат мистецтвознавства.
- МАРКОВИЧ**  
**Марія Йосипівна** – доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.
- МАРТИНЮК**  
**Тетяна Володимирівна** – завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету ім. Григорія Сковороди, доктор мистецтвознавства, професор.
- МАЦИШИНА**  
**Зоя Анатоліївна** – асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання, Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.

- МОЛЧАНОВА**  
Тетяна Олегівна – професор кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- МОСКВІЧОВА**  
Юлія Олександрівна – аспірант кафедри музикознавства і методики музичного виховання Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- НИСКОГУЗ**  
Ірина Андріївна – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ОЛІЙНИК**  
Дмитро Борисович – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ОСАДЦА**  
Марта Зіновіївна – аспірант кафедри образотворчого мистецтва імені М. Фіголя Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- РУБЛЕВСЬКА**  
Наталія Володимирівна – асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, магістр образотворчого мистецтва.
- СЄМИКІН**  
Валерій Григорович – завідувач кафедри спеціального фортепіано Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, доцент.
- СТЕПАНЧУК**  
Тарас Анатолійович – аспірант кафедри культурології і менеджменту соціокультурної діяльності Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.
- СТРЕБКОВА**  
Ірина Веніамінівна – аспірант кафедри декоративно-прикладного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- СУН ЖУЙ ЛУН**  
– аспірант кафедри духових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- СУН ЯНЬІНЬ**  
– аспірант кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ТОКАЧ**  
Юлія Богданівна – аспірант кафедри камерного ансамблю Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ШВИДКІВ**  
Галина Романівна – доцент кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу музично-педагогічного факультету Рівненського державного гуманітарного університету, заслужений працівник культури України.

## АВТОРИ НОМЕРА

---

### **ШЕВЧЕНКО**

**Наталія Степанівна**

– аспірант кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

### **ЮЗІЮК**

**Зоряна Іванівна**

– старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, викладач відділу загального фортепіано Львівського державного музичного училища ім. С. П. Людкевича, кандидат мистецтвознавства.

### **ЯН**

**Ірина Миколаївна**

– доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства.

### **ЯНИЦЬКИЙ**

**Тарас Йосипович**

– завідувач кафедри бандури і кобзарського мистецтва інституту мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений артист України, доцент

### **ЯРКО**

**Марія Іванівна**

– доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, кандидат мистецтвознавства.

## З М І С Т

### МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО..... 3

<i>Я. Р. Горак.</i> Володимир Садовський і українське хорове виконавство у Галичині кінця XIX–початку XX століття.....	3
<i>О. П. Бадалов.</i> Чернігівський академічний народний хор: етапи становлення і розвитку.....	11
<i>Л. А. Лемех.</i> Поняття архетипу в культурологічному дискурсі .....	15
<i>Т. Й. Яницький.</i> Авторський тип перекладення на прикладі варіацій на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» С. Баштана .....	19
<i>Л. В. Максименко.</i> Творчий портрет Олександра Мельника в контексті розвитку саксофонного мистецтва України .....	23
<i>І. М. Ян.</i> Музично-театральна культура Слобожанщини в структурі соціокультурних процесів останньої третини XIX – початку XX століття .....	29
<i>Т. В. Мартинюк.</i> Періодизація та методологічна зорієнтованість наукової спадщини В. Медушевського .....	34
<i>М. І. Ярکو.</i> Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства .....	40
<i>І. С. Куркова.</i> Владимир Горовиц как преемник Сергея Рахманинова в интерпретации Третьего фортепианного концерта .....	49
<i>Н. С. Шевченко.</i> Універсальна практика вокаліста-виконавця у презентації творчості сучасного українського композитора .....	55
<i>В. Г. Семикін.</i> Драматургічні особливості одночастинної фортепіанної сонати у творчості М. Метнера.....	62
<i>Сун Жуй Лун.</i> Діяльність першого симфонічного оркестру Харбіну в контексті російсько-китайських музичних зв'язків.....	68
<i>Сун Яньін.</i> Роль російських педагогів у становленні вокальної освіти у Китаї першої половини XX століття (на прикладі діяльності Володимира Шушліна) .....	73
<i>О. Г. Легкун.</i> Хорове мистецтво Південно-Західної Волині 20–30-х років XX століття.....	77
<i>Т. О. Молчанова.</i> Концептуальна етимологія та культурологічні передумови становлення фаху піаніста-концертмейстера .....	81
<i>Д. Б. Олійник.</i> Однорядний ксилофон у міській музичній культурі Західної Європи кінця XV–XVIII століть .....	88
<i>І. А. Нискогуз.</i> Втілення етнохарактерності у творчості Олександра Козаренка .....	96
<i>Р. А. Варнава.</i> Універсалізм творчої діяльності Василя Барвінського як відображення певної риси українського менталітету .....	101
<i>З. І. Юзюк.</i> Фортепіанна музика для дітей у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика (до ювілеїв композиторів).....	107
<i>Г. Р. Швидків.</i> Значення педагогічних та морально-етичних принципів професора Валерія Висоцького для розвитку сучасної львівської вокальної школи .....	116
<i>І. Я. Зінків.</i> Бандури Василя Герасименка: від «Львів'янки» до харківської бандури.....	120



<i>Ю. С. Токач.</i> Про інтерпретацію струнного квартету G dur op. 106 Антоніна Дворжака.....	125
<i>Р. С. Гуцал-Римар.</i> Концертно-виконавська діяльність галицьких і подільських співацьких колективів «Просвіти» (порівняльний аналіз).....	132
<i>Я. П. Лемішка.</i> Диригентсько-хорова діяльність Богдана Іваноньківа.....	137
<b>ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>142</b>
<i>М. В. Крипчук.</i> Особливості створення масових свят на Луганщині у 20–30-х роках ХХ століття.....	142
<i>Ю. О. Москвічова.</i> Театральні тенденції сучасної Вінничини.....	146
<i>Н. В. Кукуруза.</i> Засади візуалізації літературної композиції в сучасному культурно-мистецькому просторі.....	153
<b>ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА.....</b>	<b>159</b>
<i>І. В. Стребкова.</i> Темістокль Вірста: французький художник з Буковиною в серці.....	159
<i>Н. В. Бородченко.</i> Концептуальні підходи формування дизайну середовища в контексті розвитку сучасних наукових напрямків.....	163
<i>Т. А. Степанчук.</i> Творчість Тетяни Галькун як відображення кордоцентричного світовідчуття.....	169
<i>Н. М. Гілязова.</i> Український вітраж (техніка виконання та технологія виготовлення).....	174
<i>Т. В. Марцишук.</i> Художньо-промислові тканини в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століття (досягнення та перспективи галузі).....	178
<i>М. З. Осадца.</i> Етнографічні мотиви в архітектурних краєвидах українських художників періоду романтизму.....	184
<i>Н. М. Волянчук.</i> Класифікація технік народної вишивки Тернопільщини кінця ХІХ – початку ХХ ст.....	188
<i>С. О. Вольська.</i> Розвиток народної кераміки Західного Поділля кінця ХІХ–ХХ століття.....	193
<i>З. А. Мацішина.</i> Особливості виховання національної культури учнів у школах України засобами декоративно-прикладного мистецтва.....	202
<i>Н. В. Рублевська.</i> Роль музеїв в етновихованні молоді (на прикладі Тернопільського краєзнавчого музею).....	206
<i>М. Й. Маркович.</i> Художні світильники через призму народного мистецтва.....	209
<i>О. М. Дячок, В. Ю. Дячок.</i> Сакральні святині Тернопільщини.....	215



---

Здано до складання 15.10. 2013 р. Підписано до друку 29.10. 2013 р. Формат 60x84 1/8.  
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 26,27. Обліково-видавничих аркушів 15,46.  
Замовлення № 36. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.  
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.  
*Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97*