

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

Наукові записки

Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

1' 2014

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, 2014. – № 1 – 244 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 № 6 від 25 лютого 2014 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, 2014

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78«18/19»:090.1(477)«18/19»(092)

Я. Р. ГОРАК

ПРО МУЗИЧНУ БІБЛІОТЕКУ ВОЛОДИМИРА САДОВСЬКОГО

На підставі документів у статті вперше охарактеризовано та простежено долю бібліотеки Володимира Садовського, яка донині не збереглася. В. Садовський проявив себе меценатом української культури, подарувавши Національному музею у Львові, бібліотеці Наукового товариства ім. Т. Шевченка значну кількість книжок різнобічної тематики з власної бібліотеки. Розглядаються два списки музичної бібліотеки, складені В. Садовським, які є свідченням його наміру систематизувати свою книгозбірню. Зібрано інформацію про зберігання окремих книжок з бібліотеки В. Садовського у деяких львівських закладах та інституціях.

Ключові слова: Володимир Садовський, Іларіон Свенціцький, Іван Кревецький, Національний музей у Львові, Наукове товариство імені Т. Шевченка, «Список книжок музичної бібліотеки Володимира Домета Садовського», «Содержання бібліотеки музичної і духовних композицій».

Я. Р. ГОРАК

О МУЗЫКАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ВЛАДИМИРА САДОВСКОГО

На основе документов в статье впервые охарактеризовано и отслежено судьбу библиотеки Владимира Садовского, которая ныне не сохранилась. В. Садовский проявил себя меценатом украинской культуры, подарив Национальному музею во Львове, библиотеке Научного общества им. Т. Шевченко большое количество книг разносторонней тематики из собственной библиотеки. Рассматриваются два списка музыкальной библиотеки, составленные В. Садовским, которые свидетельствуют о его намерении систематизировать собственную библиотеку. Собрано информацию о сохранении некоторых книг из библиотеки В. Садовского в некоторых львовских заведениях и институтах.

Ключевые слова: Владимир Садовский, Иларион Свенцицкий, Иван Кревецкий, Национальный музей во Львове, Научное общество имени Т. Шевченко, «Список книг музыкальной библиотеки Владимира Домета Садовского», «Содержание библиотеки музыкальной и духовных композиций».

Y. R. HORAK

ABOUT VOLODYMYR SADOVSKYI'S MUSIC LIBRARY

There are known very few artists-bibliophiles among the representatives of Ukrainian music culture of Galicia in XIX-the first half of the XXth century. Volodymyr (Domet) Ivanovych Sadovskyi

was one of them. His library is now lost for us, but thanks to the two lists, created by the owner, we can at least partially know its contents. In the article the fate of Volodymyr Sadovskyi's library, which didn't survive to present days, is studied on the basis of documents.

Sadovskyi's library was quite sizable and included not only musical publications. It had the samples of scientific, theological, and art literature. The selection of early printed books was of special value. There was also a large collection of notes consisting of printed editions as well as handwritten samples by Ukrainian composers.

Even during his lifetime, Sadovskyi's library evoked the interest of both individual researchers and whole institutions.

When the National Museum in Lviv was opened Sadovskyi presented it with different valuable material, as well as books from his own library (1399 books). During the war period, when Sadovskyi was exiled to Siberia for seven years (1915–1921), his library got to the National Museum where it was kept for some time. The important evidence of this fact was left by S. Ludkevych and I. Svetsitskyi. In 1921, evaluating Sadovskyi's library, given as a present to the museum, I. Svetsitskyi noted that it «is one of the best libraries in Galician Ukraine after Franko's library on Ukrainian studies, history and literature. In terms of its wholeness in different spheres of creative activity of human soul it approaches to the main general book collections». During the period of 1929–1934, V. Sadovskyi gave some part of the books and notes (483 items) from his library to the library of the Scientific Society named after T. Shevchenko. This fact was mentioned in the «Chronicles of the Scientific Society named after T. Shevchenko». By giving numerous books on various subjects from his personal library as a gift to National Museum in Lviv and the Scientific Society named after T. Shevchenko, V. Sadovskyi showed himself as a patron of Ukrainian culture, trying to give the accumulated library to his native people.

There are studied two lists of the music library, created by V. Sadovskyi himself. These lists show his unfinished attempt to systematize his collection. The first list was titled by its author «The list of the books from the library of Volodymyr Domet Sadovskyi». This list records 245 book titles systematized in three parts.

The second list, «The Contents of the Library of Musical and Clerical Compositions», was preserved in the archive of documents and letters of the editorial office of «Artistic Herald». This list gives no evidence that this is the list of V. Sadovskyi's library. But the comparison with the first list shows a lot of common bibliographic positions, and thus gives the right to state that the two lists describe the same library. In sum, the list includes 256 book titles.

The library contained books in different languages. Most books were in German, significantly less – in Russian, Polish, and Ukrainian.

Since during his life V. Sadovskyi was so generous giving his books to different Ukrainian establishments and institutions as a present, there is the information about certain books from Sadovskyi's library being kept in various establishments and institutions of Lviv.

Key Words: Volodymyr Sadovskyi, Ilarion Svetsitskyi, Ivan Krevetskyi, National Museum in Lviv, «The list of the books from the library of Volodymyr Domet Sadovskyi», «The Contents of the Library of Music and Clerical Compositions».

Бібліотека Володимира (Домета) Івановича Садовського (1865–1940) для нас втрачена, але збереглося чимало документів, які висвітлюють її долю. Вона не привертала раніше уваги музикознавців. Про її існування, принагідну інформацію, різні грані діяльності митця згадувалося у низці публікацій [2, с. 9; 3, с. 36; 5, с. 30–34]. Актуальність наукового вивчення бібліотеки В.Садовського зумовлюється передовсім унікальністю існування такої значної особистої книгозбірні, яка є важливим джерелом дослідження спадщини митця.

Мета статті – систематизація відомостей, одержаних з документальних джерел, про бібліотеку В. Садовського.

Бібліотека була доволі об'ємною і містила видання не лише музичні. Тут була представлена і наукова, мистецька, богословська література, добірка стародруків, а також велика нотозбірня, яку складали не тільки нотні видання, а навіть й автографи українських композиторів.

Ще за життя В. Садовського його бібліотека викликала інтерес як окремих науковців, так і інституцій. Зокрема, 1901 року, перебуваючи у Перемишлі, книгами бібліотеки В. Садовського користувався Іван Франко: у статті «До руської бібліографії XVIII віку» письменник описує один польський фоліант, знайдений ним «в гарній бібліотеці о. Вол. Садовського в Перемишлі» [12, с. 389].

З відкриттям у Львові Національного музею В. Садовський спричинився до поповнення музейної збірки різними цінними дарунками, серед яких і книжки з власної бібліотеки. Про це свідчать матеріали ювілейного збірника «Двадцятьпять-ліття Національного Музею у Львові», виданого під редакцією тогочасного директора музею Іларіона Свенціцького у Львові 1930 р. У початковому історичному нарисі музею у цьому виданні І. Свенціцький, описуючи значний інтерес до музею широких кіл української громадськості в період його передачі до публічного вжитку 13 грудня 1913 р., називає кількох осіб, які одними з перших збагачували музейні колекції. Зокрема зазначено: «о. Володимир Садовський зголошує свою книгозбірню по мистецтву, культурі і суспільному життю...» [7, с. 18]. Серед подарованого В. Садовським музею найбільше книжок [7, с. 80]:

творів мистецтва	54
виробів мистецького промислу	33
альбомів репродукцій і фотографій творів мистецтва	38
рукописів	12
карт	38
книжок	1.399
Усього предметів	1.574

За наведеними підрахунками, при загальній кількості 75000 експонатів на той час у музеї експонати В. Садовського (1574 предмети) становив 2,09% і 15,93% у відношенні до вкладу засновника музею – митрополита А. Шептицького [7, с. 81].

У час воєнного лихоліття, коли В. Садовського вислали в Сибір (1915–1921 рр.), його бібліотека потрапила в Національний музей і там зберігалася якийсь час. Про це важливе свідчення залишив С. Людкевич у «Бібліографії творів М. Вербицького», доданої до статті про автора музики українського гімну, написаної 1920 р. Реєструючи у бібліографії відомі рукописи оркестрових симфоній М. Вербицького, С. Людкевич зазначав: «Крім сього, ще є автографи п'яти симфоній (котрих чисел?) і двох полонезів у посіданні о. Йосифа Кишакевича, який купив був їх у пок[ійного] Е. Бачинського, бувшого директора укр[аїнського] театру «Бесіди», та в р. 1911 визичив о. В. Садовському в Перемишлі» [8, с. 308]. Після наведеного переліку-опису зазначених творів С. Людкевич пише: «Автографи згаданих п'яти симфоній і двох полонезів, які власник о. Й. Кишакевич позичив о. В. Садовському, поки що недоступні, бо бібліотека неприсутнього досі Садовського спакована і опечатана від кількох місяців для висилки її до Українського Національного музею у Львові. Я бачив їх перед війною і, наскільки пригадую собі, деякі з них є ідентичні з цитованими вище, хоча точно подати ідентичних чисел не можу» [8, с. 309]. Далі С. Людкевич зазначає, що Й. Кишакевич позичив В. Садовському серед інших партитур М. Вербицького ще три оперети («В людех ангел», «13-й жених», «І гроші нінащо, як розум ледащо») [8, с. 310]. З викладу С. Людкевича не зовсім зрозуміло, чи «спакована і опечатана для висилки» в Національний музей бібліотека В. Садовського була тою частиною, яку її власник мав намір передати музеєві, чи просто була призначена для тимчасового там зберігання до повернення В. Садовського із заслання.

Повернувшись до Львова із заслання, В. Садовський подарував для Національного музею, окрім книг, малярські твори. У звіті про надходження музею 1920 р. І. Свенціцький писав: «Найбільший приріст виказують відділи бібліотечний, новітнього мистецтва і репродукцій та фотографій. І так – бібліотека Сосенка 25 чч. [чисел, назв. – Я. Г.], радника М. Гавяка 228 чч. в

300 томах, та по мистецтву о. В. Садовського з Перемишля 280 чч. в 400 томах і з 3000 репродукцій творів мистецтва. В цьому відділі каталогізується як приріст 1921 р. бібліотека радн[ика] дв[ору] А. Барвінського і вскорі буде скаталогізована музична і богословська частина бібліотеки о. В. Садовського. Видділ мистецтва мав за весь рік 80 чч. приросту українських творів і 13 чужинецьких, в тім 28 чч. із збірки о. Садовського» [10, с. 2]. Серед поданого далі переліку авторів картин – М. Івасюк, Т. Копистинський, О. Кульчицька, О. Курилас, А. Манастирський, Ю. Панькевич, М. Сосенко, І. Труш, О. Новаківський та інші. Звіт вказує також, що на перевіз збірок В. Садовського музей видав 5.600 марок. У звіті про музейні надходження в 1921 р. І. Свенціцький дав більш детальну характеристику бібліотеки В. Садовського: «В загальному приростови особливе місце займають передані частини бібліотек радн[ика] О. Барвінського по історії, педагогії і політиці та свящ[еника] В. Садовського по мистецтву, літературі і соціології. Обі бібліотеки, переняті в цілості, створюють засновку дуже багатой публичной книгозбірні для загального ужитку. Обі доповняють одна одну: історична і педагогічна особливо цінна для українста, зміцнює тільки широкий розмах збирача – бібліофіла і тонкого знавця загально-культурних течій сучасної суспільности; загальна бібліотека Садовського майже на кожному крокові допоможе спеціалістови-україністови найти потрібні дані із життя людства і загальної культури та світового мистецтва і письменства. Колиж додати до цього, що богословська і музична частина бібліотеки Садовського дає незвичайно багато потрібного матеріалу для порівняних історично-філологічних студій та по історії мистецтва, тоді ясно стає, що в майбутньому близькому часови книгозбірня Національного музею зможе віддати чимало користи суспільности. Про бібліотеку самого о. Садовського належить ще сказати, що вона є одною з найкращих бібліотек Галицької України по українознавчій і історико-літературній бібліотеці Франка. По своїй повности в різних ділянках творчости людського духа наближується вона до типу основних загальноосвітніх книгозборів» [11, № 6, с. 5]. Порівняння бібліотеки В. Садовського за її кількістю, різнобічністю наповнення, цінністю і багатством з бібліотекою Івана Франка в устах такого наукового і музейного авторитета, як І. Свенціцький, заслуговує великої довіри і дає уявлення про значущість і вагомість зібраної книгозбірні. Бібліотека В. Садовського зберігалася в Національному музеї як окрема книгозбірня. Про це згадує Богдан Краців, описуючи свою роботу в бібліотеці музею в 1925–1926 рр. [7, с. 53].

Наприкінці 20-х – на початку 30-х рр. ХХ ст. частину книжок і нот своєї бібліотеки В. Садовський подарував бібліотеці Наукового товариства імені Т. Шевченка, звичайним членом якого він був ще з 1908 р [13, с. 26]. Серед матеріалів особистого архіву митця є лист з бібліотеки НТШ, датований 21.02.1929 р. і підписаний тодішнім бібліотекарем товариства Іваном Кривецьким. Лист надруковано на стандартному поліграфічному бланку бібліотеки, в якому рукою І. Кривецького вписано дату, реєстраційний номер листа, ім'я і прізвище адресата, кількість видань і поставлено підпис. Ближче до лівого нижнього кута листового аркуша фіолетовим чорнилом проставлена печатка «Бібліотека Наук. Тов. ім. Шевченка у Львові». Текст листа гласить: «Бібліотека Наук[ового] Тов[ариства] ім. Шевченка у Львові ул. Чарнецького 26, № 127 / 29. У Львові 21. II. 1929. В[исоко]п[оважаний] о[тець] Володимир Домет Садовський у Львові. Управа Бібліотеки Наукового Товариства імені Шевченка у Львові, діставши від Вас 268 тт., б[ез] р[оку], вв. і зб[ірку] нот, уважає своїм обов'язком зложити за Ваш дар свою ширу подяку. З високим поважанем За управу Бібліотеки: Ів. Кривецький» [9. – Підкреслення в оригіналі, розшифрування скорочень наше. – Я. Г.]. Це зафіксовано у «Хроніці НТШ» серед подарунків бібліотеки товариства в 1929 р.: «Домет Садовський (Львів) 268 друків» [14, с. 23]. Численну кількість книжок для бібліотеки товариства фіксують «Хроніки НТШ» у розділі «Дари для бібліотеки НТШ в рр. 1932 – 1934»: «о. Домет Садовський (Львів) – 215 друків» [15, с. 38]. Після таких кількісно вражаючих подарунків для бібліотеки НТШ у бібліотеці В. Садовського, очевидно, ще залишалася низка цінних видань. Василь Барвінський згадує, наприклад, як у 1938 р. він відвідав «великого любителя музики о. Домета Садовського» і «взяв в нього пісні з «Богогласника», якими настільки зацікавився, що опрацював для міш. хору 12 пісень з «Богогласника» [1, с. 157].

Вельми цінним джерелом вивчення бібліотеки В. Садовського є два списки його музичної бібліотеки. Ці списки є пам'ятками української музичної бібліографії і з цього огляду вартують публікації. Вони ж свідчать про глибинність ознайомлення мистця з сучасною йому нотно-музичною і музикознавчою українською і зарубіжною (німецькою, польською, російською) літературою, сприяють виявленню генези музикознавчих ідей В. Садовського.

Недатований автограф В. Садовського першого списку під назвою «Список книжок музичної бібліотеки Володимира Домета Садовського» зберігся серед рукописного архіву Й. Кишакевича в Інституті досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника (шифр: Киш. 1329). Це зошит у твердій темно-зеленій обкладинці (ширина – 17,5 см, довжина – 21 см). Сторінки зошита поліграфічно розграфлені наполовину в лінійку, наполовину в подовгасту клітинку двома кольорами – червоним і блідо-сірим. Весь рукопис написаний чорним чорнилом, а номер і прізвище автора в кожній бібліографічній позиції підкреслено червоним кольором. На першій сторінці рукопису, ближче до лівого нижнього кута, стоїть штамп «ЛНБ ім. В. Стефаника АН України» (аналогічний штамп на сторінці 17). На звороті задньої обкладинки прямокутний штамп, текст якого не можливо прочитати.

На звороті обкладинки у верхньому лівому кутку овальна печатка з написом: «Vladimir D. Sadowski». Трохи нижче середини з правого боку – підпис чорнилом «Домет Садовський Володимир». Такий же підпис на титульній сторінці переднього форзацу внизу в правому куті. Сторінки зошита пронумерував В. Садовський числами у верхньому куті сторінки, усього є 78 сторінок (з них 77 заповнено, 78-ма – порожня). Решту сторінок у кінці зошита видерто. Усю титульну сторінку займає назва «Список книжок музичної бібліотеки Володимира Домета Садовського» і перелік розділів:

«I. Загальна і спеціальна наука музики, гармонії, інструментації, наука правління хором і оркестрою, акустика і наука співу».

II. Естетика, історія музики і лексикалія. Біографії.

III. Письма музиків, розправи, ескізи, критики, програми і т.д.

IV. Музикалії духовні (ноти і партитури).

V. Музикалії сьвіцкі і духовні для інструментів.

VI. Музикалії сьвіцкі для співу (solo і в супроводі).

VII. Varia. Розправи про штуки красні і видання перийодичні, лібрета, музичні часописи, ілюстрації і т. п.».

З названих розділів у зошиті представлено лише перші три. Книги в межах кожного розділу автор пронумерував окремо: перший розділ за цією нумерацією нараховує 106, другий – 61, третій – 78 позицій. Разом зафіксовано 245 книг.

Недатований рукопис іншого списку бібліотеки під назвою «Содержаня бібліотеки музикальної і духовних композицій» зберігся в архівній справі документів, листів редакції «Артистичного вістника» [17, арк. 39–68]. Жодних підтверджень, що це список бібліотеки В. Садовського, автограф не дає – список не підписаний, він написаний каліграфічно, очевидно, іншою рукою. Можна навести два аргументи його приналежності В. Садовському: передусім В. Садовський був одним з ініціаторів видання «Артистичного вістника», брав активну участь у підготовці видання першого номера журналу [6, с. 152–163], і в архівній справі разом зі списком бібліотеки знаходяться його автографи, зокрема один лист невідомому адресатові, написаний з Перемишля 6.08.1904 р. [4, с. 308–309]; по-друге, порівняння «Содержання бібліотеки музикальної і духовних композицій» зі «Списком книжок музичної бібліотеки Володимира Домета Садовського» виявляє чимало спільних бібліографічних позицій, які дають підстави стверджувати, що це два списки однієї й тієї ж бібліотеки.

Список має дві пагінації сторінок: одна здійснена автором (за нею обсяг списку 96 сторінок), друга ж – здійснена упорядником архівної справи, і за загальною нумерацією охоплює аркуші 39–68. Перша сторінка «Содержання...» містить зміст – перелік усіх рубрик (розділів) списку і фіксацію сторінок, з якої кожен розділ починається (а кожен розділ починається з нової сторінки). Нумерація видань у кожному розділі окрема. Подаємо тут

оригінальні авторські назви всіх зазначених розділів «Содержаня...» з доданою нами вказівкою кількості бібліографічних позицій:

Наука музики і гармонії	35
Наука інструментації	8
Наука співу	13
Лексикалія і наука правлення хором і оркестрою	13
Історія музики церковної і світської	14
Естетика	11
Розличні підручники і розправи муз[ичні]	48
Про церковну музику	19
А) Литургічні і духовні композиції російських композиторів	34
Б) Литург[ічні] і духовні композиції галицьких композит[орів]	34
В) Лит[ургічні] і дух[овні] композиції грецької церкви	3
Г) Лит[ургічні] і дух[овні] композиції лат[инської] церкви	23
Д) Композиції богосл[овські] єврейські і інші	1
Додаток	0
Отже, разом усіх зазначених у списку видань	256

Наведені назви розділів обох списків бібліотеки дають уявлення про тематику книжок. Зареєстровані книжки різними мовами: найбільше німецькомовних видань (різних авторів, серед яких найчисельніше представлені праці Г. Рімана), що й природно, оскільки 7 років життя В. Садовський пропрацював в європейському центрі музичного життя – Відні – і мав там великий вибір музичної літератури й доступ до неї. Значно менше представлені видання російською, польською та українською мовами. Обидва списки не притримуються алфавітного порядку ні за авторами, ні за назвами видань, зате доволі скрупульозно фіксують місце і рік видання та іноді зазначають порядковий номер видання тої чи іншої праці. У «Списку музичної бібліотеки...» систематично вказана також ціна книжки. Всі ці прикмети наводять на думку, що обидва списки є реєстрами в довільній послідовності, складеними, очевидно, для полегшення користування бібліотекою і створення загальної картини наявних книжок. Мабуть, В. Садовський починав ними роботу із систематизації й упорядкування власної бібліотеки, однак не довів її до кінця.

Збережені листи В. Садовського до різних кореспондентів, матеріали його рукописного архіву, опубліковані статті дають можливість відстежити його покликання на книжки з власної бібліотеки. У листі до А. Вахнянина від 21 жовтня 1904 року, обговорюючи деталі запланованої до публікації у першому числі «Артистичного вістника» статті А. Вахнянина «Два реформатори церковного співу», В. Садовський аргументує думки про партесний спів покликанням на «Словарь русскаго церковнаго пения» А. Преображенського [6, с. 157–158] – видання, яке зазначене 29-ою позицією у другому відділі «Списку книжок...».

У листі з Карова 22 січня 1905 р. до В. Садовського Віктор Матюк пише: «Посилаю Вам Ваші книжочки Пашінгера (Harmonielehre), розвідки Breslauer'a і 2 великоруські брошурки о піснопінію, за котрих пожичку дякую і перепрашаю, що так довго задержав» [4, с. 310–311]. Згадана книжка Пашінгера зафіксована у «Содержанні бібліотеки музикальної і духовних композицій», а книжка Е. Бреслауера – у «Списку музичної бібліотеки Володимира Садовського». В автографі обох списків напроти названих видань В. Садовський олівцем вписав прізвище «Матюк», зафіксувавши факт позичення книжки.

В обох списках бібліотеки фігурує праця російського музикознавця Ліверія Саккетті «Очерка всеобщей истории музыки». В Інституті досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника серед архіву Йосифа Кишакевича збереглося 7 зошитів автографа вільного перекладу В. Садовським цієї праці із зазначеною в кінці датою: «Писав після Саккетті в Перемишлі 29 / 11 1902 Домет». Порівняння праці Л. Саккетті з рукописами В. Садовського свідчить, що галицький діяч опрацював перший

розділ книги (в оригіналі його названо «Музыка древнего мира, диких и восточных народов»), який охоплює 8 глав, а також останній, п'ятий (оригіналінальна його назва – «Музыка Славянских народов»), що містить 6 глав.

Оскільки ще за життя В. Садовський так щедро дарував книжки різним українським установам та інституціям, видання з його бібліотеки можуть там зберігатися й дотепер. Наведені нами документально зафіксовані подарунки-експонати В. Садовського не претендують на вичерпність, і їх список в процесі подальших досліджень може істотно поповнитися. Упізнати видання з бібліотеки В. Садовського неважко, оскільки сам власник або проставляв на них відповідні овальні печатки фіолетовим чорнилом (такі, як на автографі «Списку книжок...»), або просто підписував їх іменем і прізвищем («Домет Садовський Володимир»).

Досліджуючи долю бібліотеки, вдалося натрапити на кілька її слідів. Декілька книг виявлено в Інституті літургійних наук Українського католицького університету у Львові. Це такі видання:

1. Вознесенский И. *Образцы осмогласия роспевовъ: киевского, болгарского и греческого с объяснением их технического устройства*: Приложения к сочинению «Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви». Рига 1893. 199 с. 3 б-ки Вол. Домет-Садовського В.1.13 /inv. 634

2. Вознесенский И. *Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви*, вып.1: *Киевский розпев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (техническое построение)*. Киев 1888. 119 с. 3 б-ки Вол. Домет-Садовського. В.1.14 /inv. 635

Обидві книжки зафіксовані у згадуваному «Списку книжок музичної бібліотеки Володимира Домета Садовського» (№ 78 і 79 у I відділі). Ще три книжки з бібліотеки В. Садовського на початку 1980-х років були подаровані патріархом Київським і всієї України УАПЦ Димитрієм (о. Володимиром Яремою) докторові мистецтвознавства, професору Юрієві Ясіновському, який передав їх у бібліотеку Українського католицького університету у Львові. Це такі видання:

1. *Ὁκτωήχος ἡτοι βιβλίον μουσικὸν περιέχον παν ο,τι ψάλλεται ...* / вид. Σπυρίδωνος Κουλίνοῦ, [т. 1]. [тексти лінійною нотацією]. Εν Αθηναῖς 1888-1889. 365 с. (помилки в розділах при брошуруванні). Печатка б-ки Володимира Домет-Садовського. Дар о. Володимира Яреми Ю. Ясіновському, поч. 1980-х рр. А.1.4-1 / inv. 299.

2. *Μεγάλη Εὐδοκία...* / вид. Σπυρίδωνος Κουλίνοῦ [т. 2]. [тексти лінійною нотацією]. Εν Αθηναῖς 1889-1893. 357, 3, 69, 39, 33, 43, 32, 31, 36 с. Печатка б-ки Володимира Домет-Садовського. Дар о. Володимира Яреми Юрію Ясіновському, поч. 1980-х рр. А.1.4-2 / inv. 300.

3. Вознесенский И. *Образцы греческого церковного осмогласия с примечаниями*. Приложение к соч. «О пении в православных церквах Греческого Востока». Москва 1897. 51 с. Печатка б-ки Володимира Домет-Садовського. Дар о. Володимира Яреми Юрію Ясіновському, поч. 1980-х рр.

Третє з названих видань зафіксоване у «Списку книжок музичної бібліотеки Володимира Домета Садовського» (№ 83 у I відділі). У виданому каталозі Ю. Ясіновського українських та білоруських Ірмоліїв 16-18 ст. під № 634 вказаний Ірмолій з другої чверті XVIII століття, який зберігається в Національному музеї у Львові і надійшов туди з бібліотеки В. Садовського в Перемишлі 1921 року [18, с. 349].

Декілька книг з бібліотеки В. Садовського виявлено в Інституті досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. Це такі видання:

1. *Compendium der Musikgeschichte bis zum ende des XVI. jahrhunderts: für schulen und conservatorien/ von Adolf Prosniz professor am Wiener conservatorium*. – Wien: Em. Wetzler (Jul. Engelmänn), 1889. – 169 s. Шифр И – 205.758. На твердій картонній обкладинці книжки нижче середини підпис «Домет Садовський Володимир» чорним чорнилом. Внизу посередині ледве видна печатка фіолетовим чорнилом: «Ludwig Doblinger Musikaluische...andlug Wien. L.Dor...ergasse 10». У верхньому лівому куті овальна печатка «Vladimir D. Sadowskij». На титульній сторінці у верхньому лівому куті печатка Садовського, внизу – на місці видання пе-

чатка Доблінгера (як на обкладинці), трохи вище справа – овальна печатка «Бібліотека Наук. Тов. ім. Шевченка у Львові».

2. *Ueber die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik / von P. Isidor Mayrhofer, O.S.B. – Abgsburg und Wien. Verlag von Anton Böhm & Sohn. – 167 с.* Шифр И 205.729. На лицевому боці обкладинки ближче до верхнього лівого кута овальна печатка В. Садовського, нижче середини від центру – підпис В. Садовського чорним чорнилом. На звороті обкладинки у верхньому лівому кутку овальна печатка В. Садовського. На форзаці чорним чорнилом рукою Садовського німецькою мовою написано прізвище автора, назву книжки, внизу по центру – місце видання. Біля місця видання – підпис В. Садовського українською мовою. Підпис В. Садовського є і на титульній сторінці справа ближче до нижнього правого кута.

3. *Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche von Stephan Lück. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage, herausgegeben von Heinrich Oberhoffer, Professor der Musik in Luxemburg. Vierter Band. Leipzig P. Braun's Verlag. – 184 с.* Шифр И205721/4. Нижче середини від центру на обкладинці – підпис В. Садовського чорним чорнилом. На 25, 65, 97, 184 сторінках видання внизу сторінки від центру овальна блечатка бібліотеки НТШ

4. Книжка німецькою мовою без титульної сторінки і без зазначення назви на обкладинці, присвячена історії костюма. Пагінація починається відразу зі сторінки 973, а закінчується сторінкою 1432. На корінці видання зазначено автор Weiss, назва книги *Kostumkunde*. Шифр И 202.692 / 2-2. Мабуть, це том багатотомової праці. На звороті твердої обкладинки – овальна печатка В. Садовського, на форзаці два підписи українською мовою фіолетовим чорнилом. Наявність книжки про історію костюма в бібліотеці В. Садовського мотивується тим, що він у 1923 р. викладав історію стилів одягу в Українській драматичній школі (директор – Микола Вороний), яка функціонувала у приміщенні Вищого музичного інституту [16, с. 111].

Отже, наведені фрагментарні відомості, про бібліотеку розкривають в особі В. Садовського митця широкої ерудиції (в т. ч. музичної) і рідкісного серед діячів української музичної культури бібліофіла. Бібліотека, зібрана скромним священиком, який не мав фахової музичної освіти, опосередковано вказує на величезну самоосвіту В. Садовського, зумовлену тяжінням до музичної професійності. Подаровані книжки власної бібліотеки для Національного музею, бібліотеки НТШ свідчать про В. Садовського як мецената, про його прагнення хоч якось спричинитися для розвитку культури рідного народу. Укладені В. Садовським два списки документують спроби систематизації власної бібліотеки, а також є важливим і авторитетним джерелом свідчень про неї. Внаслідок несприятливих умов бібліотека не збереглася, але окремі видання з неї зберігаються у різних львівських установах та інституціях, якась частина, ймовірно, знаходиться і в приватних руках. Зібрати і систематизувати інформацію про всі місця знаходження книжок з бібліотеки В. Садовського – дуже амбітне завдання на майбутнє, яке потребує не одного року праці і виявлення відповідних документальних свідчень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Коментований список творів (Замітки композитора) / Василь Барвінський // Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / [упоряд. В. Грабовського]. – Дрогобич : Коло, 2004. – С. 136–174.
2. Горак Я. Вокально-виконавська та диригентська діяльність Володимира Садовського / Яким Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія : мистецтвознавство. – Тернопіль, 2011. – № 2. – С. 8–16.
3. Горак Я. Володимир Садовський та Станіслав Людкевич: до характеристики взаємин / Яким Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – № 1 / 2010. – Тернопіль, 2010. – С. 31–38.

4. Горак Я. Матеріали до історії видання «Артистичного вістника» / Яким Горак // Вісник Прикарпатського університету. – Серія : Мистецтвознавство. – Випуск 19–20. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 306–314.
5. Горак Я. До історії та характеристики українських музично-теоретичних підручників у Галичині першого десятиріччя XX століття: Методична розробка / Яким Горак. – Львів, 2008. – 37 с.
6. Горак Я. Листи Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина / Яким Горак // Музична україністика: сучасний вимір. – Випуск 4 : Міжвідомчий збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич / [ред.-кол. Скрипник Г. А. (голова), Калениченко А. (заст. голови) ; ред.-упоряд. А. Терещенко]. – Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. – С. 152–163.
7. Двадцятьпять-ліття Національного Музею у Львові / Наукова фундація галицького митрополита Андрея Шептицького. 1905–1929; збірник під редакцією директора музею І. Свенціцького. – [Перевидано Національним музеєм у Львові імені Андрея Шептицького з 1930 р.] – Львів, 2013. – 128 с.
8. Людкевич С. Бібліографія творів М. Вербицького / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. / [упоряд. З. Штундер]. – Т. 1. – Львів : Видавництво М. Коць, 1999. – С. 307–311.
9. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. – Відділ рукописів. – о/н 1987 / 46.
10. Свенціцький І. Національний Музей у Львові в 1920 р. / Іларіон Свенціцький // Український вістник. – 1921. – № 8. – 2.02.1921. – С. 2.
11. Свенціцький І. Національний Музей у Львові в 1921 р. / Іларіон Свенціцький // Вперед. – 1922. – № 6 (739). – 7.01. 1922. – С. 5 ; № 7. (740). – 11.01. 1922. – С. 2.
12. Франко І. До руської бібліографії XVIII в. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів в 50 т. – Т. 34. – Київ : Наукова думка, 1981. – С. 389–391.
13. Хроніка Наукового Товариства імені Шевченка у Львові. – 1908. – Вип. I. – Ч. 33. – 43 с.
14. Хроніка Наукового Товариства імені Шевченка у Львові за роки 1926–1930. – Ч. 69–70. – Львів, 1930. – 135 с.
15. Хроніка Наукового Товариства імені Шевченка у Львові за час від 1.X. 1932 – 31.XII. 1934. – Ч. 75. – Львів, 1935. – 39 с.
16. Хроніка. Українська драматична школа // Театральне мистецтво: місячник театру і сцени. – Львів, 1923. – Випуск VIII (серпень). – С. 111.
17. Центральний Державний Історичний Архів України у Львові. – Фонд 309 (НТШ). – Опис 2. – Справа 224.
18. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотнолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Юрій Ясиновський – Львів : Місіонер, 1996. – 622 с. – Інститут Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Серія: Історія української музики. – Вип. 2 : Джерела.

УДК 78.03 (477) «1920 / 1939»

О. Г. ЛЕГКУН

ШКІЛЬНА МУЗИЧНА ОСВІТА КРЕМЕНЕЧЧИНИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВОЛИНИ 20–30-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

У статті досліджено роль шкільної музичної освіти Кременеччини у культурній політиці Волині 20–30-х років XX ст. Розглянуто особливості музичної освіти як складової навчального процесу у шкільних освітніх закладах Кременеччини цього періоду. Простежено

зміст і форми викладання предмета «Співи» у школах Кременеччини, досліджено програму проведення аудиторій-концертів для учнів. Окреслено специфіку музично-естетичної діяльності у школах краю та простежено її вплив на розвиток музичної культури Волині досліджуваного періоду.

Ключові слова: Кременеччина, Волинь, шкільна музична освіта, музична культура, концерти.

О. Г. ЛЕГКУН

ШКОЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КРЕМЕНЕЧЧИНЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВОЛЫНИ 20–30-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В статье исследована роль школьного музыкального образования Кременеччины в культурной политике Волини 20–30-х годов XX в. Рассмотрено особенности музыкального образования как составляющей учебного процесса в школьных учебных заведениях Кременеччины этого периода. Прослежено содержание и формы преподавания предмета «Пение» в школах Кременеччины, исследовано программу проведения аудиторій-концертов для учеников. Очерчено специфіку музичально-естетичної діяльності в школах краю і простежено її вплив на розвиток музичальної культури Волини досліджуваного періоду.

Ключевые слова: Кременеччина, Волинь, школьное музыкальное образование, музыкальная культура, концерты.

О. Н. LEHKUN

SCHOOL MUSIC EDUCATION OF KREMENECHCHYNA IN THE CONTEXT OF VOLYN MUSIC CULTURE IN 20–30 YEARS OF THE 20-TH CENTURY

The aim of the article consists in integral investigation of the specific content and forms of music education in Kremenets' schools in 20th – 30th of the twentieth century. The specific of music and aesthetic activity in schools of the region was outlined, the content and forms of teaching the subject «Singing» were revealed, while analyzing, systematizing and generalizing archival sources and numerous teachers' scientific works on the issue of school music education in Kremenets region of the under investigation period.

As a result of investigation it was found out that after school reform of 1932, conducted by the Ministry of Beliefs and Public Education of Poland, new programs were implemented into the educational process. In order to make absorption of songs better and to strengthen children's interest, the plays and dramatization of the works they studied at the lessons of singing, were included into primary school program (1–2 forms). Analysis of the articles published at the pages of a local magazine «Life in Kremenets» proves that such kind of singing was repeatedly tabled in the program of concert performances.

The new program on singing included the introduction of obligatory music audition-concerts which took place once a month. The requirements for conducting auditions have been considered: high and qualitative level of conducting according to the plan and age characteristics of children. Particular attention was paid to the teacher's introductory speech. Duration of auditions should not exceed an hour and a half. For better revealing the content of the lesson it was recommended to use the following aids: illustrations, portraits of composers, tables, and the like. It was also recommended to use comments to selected works that had to be simple and accessible to the audience.

Great importance in the study of singing in schools was given to folk songs. Students of all forms got acquainted with typical songs of different regions of Poland. The songs preserving the dialects of the area were studied by the children from the very first form.

The subjects of auditions in 1937–1938 ed.ye. has been analyzed: «Song (from the 17thc. to the present)», «Sonata (Sonata form for 1, 2 or more instruments – trio, quartets)», «Suite (French composers, JS Bach)», «Classical Symphony», «Symphonic Overture, and Opera Overture», «Opera»,

«Oratorio», «Symphonic Poem». Considering that the subject matter could cause difficulties during auditions, separate parts were advisable to be characterized that would give students an opportunity to learn more about this form.

As a result of investigation it was found out that at the pages of methodological journals of that time «Singing at school» and «Music at school», they discussed conducting auditions at school, famous teachers' experience was revealed as well. Yu. Rayss' pedagogical concept concerning the obligatory acquainting children with the program music on the example of S. Neviadomsky's cycle «In the folkhouse», P. Mashynsky's «Yaselka», R. Schumann's «Album for the young» and «Children's Scenes», P. Tchaikovsky's «Children's Album» and «Seasons», K. Debussy's «Children's Corner», M. Mussorgsky's «Children's songs» has been considered.

It is noted that the teacher of Kremenets Lyceum Ye. Gachet recommended to start conducting auditions from the earliest forms, which included single and two-part song form (unison, chorus on 2, 3, 4 voices and with piano accompaniment). The next stage – the study of three-part forms on the example of Polish dances, folk and copyright songs and conducting the historical auditions as the final stage of getting music education and cultural improvement.

Ye. Gachet's experience in conducting auditions in academic institutions of Kremenets Lyceum taking place weekly has been considered. Lectures on listening to music were conducted for junior students, and auditions about forms and styles of music – for the seniors. It is found out that the compositions were illustrated by highly qualified musicians who worked in the Lyceum: piano – M. Mrochkovska, violin – Ye. Gachet, violoncello – H. Levytsky. Piano trio (piano – M. Mrochkovska, violin – Ye. Gachet, violoncello – Zats), mixed and male choirs and symphony orchestra (conductor Ye. Gachet) repeatedly participated in auditions.

It is noted that despite all the positive aspects in conducting auditions, in our opinion, extracting Ukrainian composers' works and national folklore from the program caused by the national demands of the educational process (territory of Kremenechchyna in 20–30-th of the 20-th c. was a part of Poland) was negative.

Key words: Kremenechchyna, Volin', school musical education, musical culture, concerts.

На нинішньому етапі розвитку України в контексті світових та європейських інтеграційних процесів особливо гостро постає питання про значення гуманітарної освіти як дієвого засобу формування духовного потенціалу кожного громадянина та суспільства в цілому. Вивчення культурно-освітніх процесів України неможливе без ґрунтового вивчення регіональних особливостей, оскільки надбання окремого регіону є чинником, який сприяє осмисленню загальноукраїнської культури.

Період 20–30-х років ХХ століття, коли Кременеччина перебувала у складі Польщі, відзначився докорінними змінами у галузі шкільництва, зокрема музичній освіті. Основні досягнення і новаторства можуть використовуватися у сьогоденні з метою вдосконалення проведення навчального процесу та підвищення культурного рівня усіх категорій населення.

Завершено ряд дисертаційних досліджень (Н. Оболончик [3], О. Панфілова [4], Р. Чуйко [5]), у яких автори аналізують культурно-мистецьке життя міжвоєнного Кременця та діяльність Кременецького ліцею. Проте вивчення змісту та форм шкільної музичної освіти цього періоду не було метою їхніх розвідок. Тому ґрунтовне опрацювання означеної теми залишилося поза увагою дослідників.

Мета дослідження полягає у цілісному вивченні специфіки змісту й форм музичної освіти у школах Кременеччини 20–30-х років ХХ століття.

За рішенням Ризького мирного договору 1921 року територія Волині потрапила під владу Польщі. Польський уряд розпочав полонізацію краю, яку активно вів через шкільництво. Реалізація поставлених завдань спричинила зміни у системі освіти, зокрема і музичної.

Після шкільної реформи 1932 року, проведеної Міністерством Вірувань і Публічної Освіти Польщі, у навчальний процес були впроваджені нові програми. Як зазначив відомий польський педагог К. Главічка, основною метою навчання співу в загальноосвітніх школах було «розспівати дітей, а отже, довести до того, щоби спів став потребою їх щоденного життя» [9, с. 189].

Незважаючи на досить малу кількість годин, яка виділялася на вивчення предмета, вчитель мав пояснити значення слів «музика і мистецтво», ознайомити учнів з народним характером цієї музики, її минулим і майбутнім. З метою кращого засвоєння пісень та зацікавлення дітей у програму молодших класів (1–2 класи) було включено ігри й інсценізацію творів, які вони вивчали на уроках. Учитель повинен ґрунтовно вивчити текст, мелодію й ритм пісні, прагнути, щоби рухи учнів логічно виникали зі змісту й ритму твору.

Ця методика базувалася на педагогічній системі швейцарського педагога Е. Жак-Далькроза, який вважав, що під час руху під музику формується художній смак, розвивається творчий хист й емоційні здібності дитини. На його думку, вчитель повинен насамперед формувати в учнів бажання виражати свої відчуття та емоції. Тому педагоги активно впроваджували інсценізацію пісень у навчальний процес.

Аналіз статей, які друкувалися на сторінках журналу «Życie Krzemienieckie», доводить, що такий вид виконання пісень неодноразово вносився у програми концертних виступів. Зокрема, учні 5-го курсу вчительської семінарії на концерті у м. Шумськ, який відбувся в 1935 році, виконали інсценізацію твору Квасніка на слова Тетмаєра «Дожинки» [12, с. 408]. На урочинах, присвячених закінченню 1935–1936 н. р., учні Комарівської школи представили інсценізацію пісні «Розцвіли пучки білих троянд». Знання та навички, набуті при інсценізації пісень, сприяли тому, що вихованці Кременецької школи № 3 під керівництвом учителя І. Гіпського поставили оперу М. Лисенка «Коза-Дерева», прем'єра якої відбулася 27 січня 1935 року в Театральному залі Кременецького ліцею. Автор допису зазначав, що вистава продемонструвала «досконале виконання сольних і ансамблевих партій та добру режисуру» [13, с. 28].

Щоби поглибити знання вчителів, надати їм методичні поради для кращого проведення інсценізації пісень, дирекція Музичного канікулярного осередку Кременецького ліцею, завданням якого було підвищення кваліфікації вчителів музики, у програму курсів вводять 3 тижневих години лекцій «Інсценізація та основи шкільного театру», які проводив Вертинський [6, с. 93].

Як бачимо, інсценізація пісень, які вивчалися на уроках співу в загальноосвітніх школах краю, сприяла кращому засвоєнню дітьми музичного матеріалу, добре розвивала почуття ритму, допомагала розкрити задум твору, демонструючи акторські здібності учнів. Водночас такі заняття сприяли креативному розвитку вихованців.

Велике значення у вивченні співу в загальноосвітніх школах відводилося народній пісні. Учні усіх класів знайомилися з типовими піснями різних регіонів Польщі. Пісні своєї місцевості зі збереженням даної говірки діти вивчали вже з першого класу.

Як згадує жителька с. Горинка Кременецького району Варвара Петрівна Грень, яка навчалася у початковій школі у 1930-х роках, на уроках співу вивчали тільки польські пісні, оскільки вчителька забороняла співати у межах школи українською мовою. Проте попри всілякі утиски місцеве населення зберігало народні традиції й звичаї. В. Грень знала близько 150 пісень різних жанрів, частину яких записали студенти Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка в рамках діяльності лабораторії з вивчення фольклору Волині.

Нова програма зі співу передбачала впровадження обов'язкових музичних аудиторій-концертів, як їх тоді називали, згідно з якими кожен без винятку учень раз на місяць повинен відвідати такий захід. Концерти стають одним із чинників розвитку музичних смаків учнів.

Провідні польські педагоги були впевнені, що спів у поєднанні з грамотно проведеними аудиторіями привчить учнів слухати музику, викличе інтерес до кращих зразків світової класики, сприятиме естетичному вихованню школярів. Наприклад, Б. Рутковський був переконаний, що шкільний спів тільки в поєднанні з добре й планово організованими музичними аудиторіями може дати для кожної людини належний рівень музичного виховання та культури [11, с. 21]. Ю. Райсс стверджував: «Аудиторії виховують слухача, зближують його з мистецькими творами, поглиблюють зацікавлення до музики, звертаючись до емоційної та інтелектуальної сфери розвитку» [10, с. 133].

До проведення аудиторій висувалися певні вимоги, зокрема вони мали проводитися на високому, якісному рівні, відбуватися згідно з планом й відповідати віковим особливостям дітей. Особлива увага зверталася на вступне слово вчителя. План аудиторій складався до початку

шкільного року і вносився до загального виховного плану. Форма їхнього проведення залежала від кількох моментів. Передусім вона повинна відповідати віковій слухачів, зокрема враховувати те, що у дітей молодших класів переважали елементи фантазії, а в більш зрілої молоді був уже вищий щабель інтелектуального розвитку та мислення. Тривалість аудиторій не повинна перевищувати півтори години. Для кращого висвітлення змісту заняття рекомендувалося використовувати допоміжні засоби: ілюстрації, портрети композиторів, таблиці тощо. Рекомендувалося також вміло застосовувати коментар до підібраних творів, який мав бути простим і доступним для всієї аудиторії.

Особлива увага зверталася на особу педагога-організатора, адже в школах проведення аудиторій повністю залежало від учителя, який поєднував функції керівника, музичного організатора й виконавця. Щоб їх реалізувати, він повинен був ґрунтовно знати свій предмет, щоб найважливіші питання і відомості в галузі теорії (гармонія, контрапункт), естетики, музичних форм, історії музики змістовно та раціонально донести до молоді [8, с. 152].

Наші спостереження показують, що тематика проведення аудиторій була різноманітною. Наприклад, аналіз програми на 1937–1938 н. р. показує, що увага зверталася на вивчення різноманітних музичних форм від найпростіших (пісня (від XVII століття й дотепер) до циклічних (соната (сонатна форма для 1, 2 або більше інструментів – терцети, квартети), сюїта (французькі композитори, Й.-С. Бах). Учням пропонували для засвоєння теми: «Класична симфонія», «Увертюра симфонічна і увертюра оперна», «Опера», «Ораторія», «Симфонічна поема». Враховуючи, що така тематика могла викликати труднощі під час проведення аудиторій, пропонувалося характеризувати окремі частини, що надало б учням можливість краще вивчити відповідну форму [2, арк. 2].

На сторінках тогочасних методичних журналів «*Śpiew w szkole*», «*Muzyka w szkole*» знаходимо низку статей відомих педагогів, у яких вони подають своє бачення проведення аудиторій і діляться досвідом роботи. Так, Ю. Райсс пропонує обов'язково ознайомити дітей із програмною музикою. Це твори С. Нев'ядомського «У селянській хаті», П. Машинського «Яселка», фортепіанні мініатюри Р. Шумана «Альбом для молоді» і «Дитячі сцени», П. Чайковського «Дитячий альбом» і «Пори року», К. Дебюссі «Дитячий куточок», М. Мусоргського «Дитячі пісні», О. Гречанінова «Книжка для дітей», «На лузі», «Альбом дідуся» [10, с. 137].

Вагому цінність для музичної педагогіки має стаття Є. Гаше «*Audycje muzyczne*», яка була надрукована в журналі «*Muzyka w szkole*» [7; 8]. Автор ділиться власним досвідом проведення аудиторій у наукових закладах Кременецького ліцею, які відбувалися кожного тижня [1, арк. 5 зв.]. Для молодших учнів проводилися лекції слухання музики, а для старших – аудиторії про форми й музичні стилі. Твори ілюстрували висококваліфіковані музиканти, які працювали у ліцеї: фортепіано – М. Мрочковська (учениця проф. Марка), скрипка – Є. Гаше (учень Сухого і Шевчика), віолончель – інструктор ліцейного оркестру Г. Левицький. Неодноразово в аудиторіях брали участь фортепіанне тріо (фортепіано – М. Мрочковська, скрипка – Є. Гаше, віолончель – Зац), мішаний і чоловічий хори, симфонічний оркестр (кер. Є. Гаше) [8, с. 151].

Є. Гаше рекомендує лекції-концерти слухання музики розпочинати від найпростіших форм, до яких належить одно- та двочастинна форма пісні (унісонна, хорова на 2, 3, 4 голоси та з акомпанементом фортепіано). Він стверджує, що народні пісні й танці потрібно використовувати в програмах аудиторій для того, щоби діти «пізнали свій край і набрали глибокої поваги до пам'яток народного мистецтва» [8, с. 153]. Наступний етап – вивчення тричастинної форми на прикладі польських танців, народних й авторських пісень та проведення історичних аудиторій як кінцевого етапу отримання музичної освіти й поглиблення культури.

Отже, аналіз програм музичних аудиторій свідчить про те, що учні шкіл засвоювали кращі зразки народної та професійної музики, вивчали розвиток музичних творів від найпростіших пісень до вільних і циклічних музичних форм, знайомилися з творчістю визначних європейських композиторів. Аудиторії завдяки різноманітності тематики відігравали важливу роль у музичній освіті молодого покоління, розширювали духовний світ дітей, прищеплювали любов до музики, вчили розуміти її. Щодо методів навчання, які використовувалися, то привертають до себе увагу ті, що сприяли активізації діяльності, застосуванню учнями теоретич-

них знань на практиці. Важливе значення мало використання в роботі з вихованцями міжпредметних зв'язків як одного із засобів розвитку мотивації навчання.

Незважаючи на всі позитивні моменти у проведенні аудиторій, на нашу думку, негативним було вилучення з програми творів українських композиторів та національного фольклору, що пояснювалося загальнодержавними вимогами освітнього процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Тернопільської області (ДАТО), ф. 226, оп. 1, спр. 593, 64 арк.
2. ДАТО, ф. 228, оп. 1, спр. 442, 200 арк.
3. Оболончик Н. Г. Кременецький ліцей в системі освіти Другої Речі Посполитої : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.01 «Історія України» / Н. Г. Оболончик. – Чернівці, 2007. – 18 с.
4. Панфілова О. Г. Мистецьке життя Кременеччини 20–30-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О. Г. Панфілова. – Івано-Франківськ, 2009. – 16 с.
5. Чуйко С. Р. Організація навчального процесу в ліцеях України (XIX – перша половина XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Теорія та історія педагогіки» / С. Р. Чуйко. – Тернопіль, 1999. – 20 с.
6. Adamczyk S. MOW Łyceum Krzemienieckiego z punktu widzenia słuchacza / S. Adamczyk // Śpiew w szkole. – 1934 / 35. – № 5. – S. 91–93.
7. Gache J. Audycje muzyczne / Jerzy Gache // Muzyka w szkole. – 1930. – № 6 – 7. – S. 122–124.
8. Gache J. Audycje muzyczne / Jerzy Gache // Muzyka w szkole. – 1930. – № 8 – 9. – S. 151–154.
9. Hławiczka K. Nowy program nauki śpiewu w szkole powszechnej / Karol Hławiczka // Muzyka w szkole. – 1933. – № 9 / 10. – S. 189–192.
10. Reiss J. Audycje muzyczne / Józef Reiss // Śpiew w szkole. – 1933 / 1934. – № 7. – S. 133–137.
11. Rutkowski B. Muzyczne audycje w szkole / Bronisław Rutkowski // Śpiew w szkole. – 1934 / 1935. – № 2. – S. 20–24.
12. Siemaszko J. Wieczór artystyczny młodzieży licealnej w Szumsku (wrażenia uczestnika) / J. Siemaszko // Życie Krzemienieckie. – 1935. – № 9. – S. 408.
13. Widowisko muzyczno-teatralne dzieci Szkoły Powszech. Nr. 3 w Krzemieńcu // Życie Krzemienieckie. – 1935. – № 1. – S. 27–28.

УДК 784:821.161

У. Б. МОЛЧКО

КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА ОСТАПА БОБИКЕВИЧА У СУЧАСНИХ НАЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИХ ВИДАННЯХ

У статті проаналізовано сучасні навчально-методичні посібники, до яких увійшли віднайдені музичні твори національного композитора української діаспори в Німеччині – Остапа Бобикевича. Висвітлено жанрову палітру творів, музичну мову митця, що ґрунтується на фольклорному мелосі та романтичних стилізових особливостях. Засвідчено, що опубліковані нотні навчально-методичні видання матимуть мистецьку і дидактичну вартість, впровадження яких у навчальний процес допоможе виховати національно свідомих викладачів мистецьких дисциплін.

Ключові слова: *Остап Бобикевич, навчально-методичні посібники, викладачі мистецьких дисциплін.*

**КОМПОЗИТОРСКОЕ НАСЛЕДИЕ ОСТАПА БОБИКЕВИЧА В СОВРЕМЕННЫХ
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ**

В статье проанализированы современные учебно-методические пособия, в которые вошли найденные музыкальные произведения национального композитора украинской диаспоры в Германии – Остапа Бобикевича. Освещена жанровая палитра произведений, музыкальный язык художника, основанный на фольклорном мелосе и романтических стилевых особенностях. Засвидетельствовано, что опубликованные нотные учебно-методические издания будут иметь художественную и дидактичную стоимость, внедрение которых в учебный процесс поможет воспитать национально сознательных преподавателей художественных дисциплин.

Ключевые слова: *Остап Бобикевич, учебно-методические пособия, преподаватели художественных дисциплин.*

U. B. MOLCHKO

**COMPOSER HERITAGE OSTAP BOBYKEVYCH IN MODERN TEACHING AND
METHODICAL PUBLICATION**

During the process of integration of Ukraine to European educational community the goal of national pedagogical higher educational establishments nowadays has become the training of teachers of musical art on the basis of creative achievements of composers of the Ukrainian diaspora.

With this purpose a significant importance belongs to introduction into the curricular the works of cultural, social and educational figures of the past who appeared to be little known so far, because they were obliged to emigrate from Ukraine due to complicated political circumstances at the beginning of the XX of century.

To such personalities belongs the name of Ostap Bobykevych (1889–1970) who was a Ukrainian composer, pianist, a cultural, social figure who lived in Germany.

Along with his musical heritage the figure of Ostap Bobykevych had been almost unknown in Ukraine for a long time. Separate vocal compositions of the artist first appeared in the 1954 edition of «Solo songs with piano accompaniment» published by the Fund of Ukrainian Culture named after S. Yefremov.

When the composer passed away, Bohdan Sharko, a bandura-player from Munich, handed the manuscripts to the Ukrainian archives: the Museum Archive of the Ukrainian Catholic University named after Patriarch Slipyi in Rome, to the Ukrainian Canadian Archive in Edmonton, The Library Museum Archive named after T. Shevchenko in London and to the Memorial Music Museum of Salome Krushelnytsky in Lviv.

At the beginning of 2000-s, the author of the article established the artistic and cultural relations with Bohdan Sharko, who oblationally assisted to the return of musical manuscripts by Ostap Bobykevych to Ukraine. It enabled us to publish some music methodical manuals: «Ostap Bobykevych. Vocal songs based on the poetry by Taras Shevchenko» (2007), «Ostap Bobykevych. Piano music» (2009), and «Ostap Bobykevych. Choral works» (2012) which being approbated have been recommended for the students of higher educational establishments by Ministry of Education and Science of Ukraine (later by Ministry of Education and Science of Ukraine, Youth and Sport).

The manual «Ostap Bobykevych. Vocal songs based on the poetry by Taras Shevchenko» contains 11 solos: «Blessed Mother», «Maria, Dug up grave», «And sky is unwashed, and waves are sleepy», «My Thought's», «Will we meet again?» (for a baritone); «Not a tall poplar tree ...», «If I could have a necklace, Mother», «It dawns ...» (for a soprano); «Why do I feel so hard ?», «Oh, merciful...» (for a tenor), and three ensembles: duets «The little cloud floats by the Sun», «Above the Dnieper Saga»; trio – «The Sun sets».

In the vocal Shevchenkiana O. Bobykevych combines the folklore musical and professional type of emphasizing of the material, that exposes the dramatic aspiration of the poetic characters of our Kobzar.

The piano plays of O. Bobykevych present the basis of the second manual. It contains 8 compositions: «The Prelude», «The Song of Spring», «The Ballad Remembrance», «The Mournful March», «The Lullaby», «Fantasy», «Ukrainian hapsody», «Variations Based on Folk Songs», interpretations of four Piano Christmas Carols.

Piano activity of O. Bobykevych has a deep national character. In his works the author applies a triplet romantic texture imbued with the octave chord technique, arpeggio and gamma like passages.

The manual includes the introduction by the editor U. Molchko, with some methodical recommendations concerning the study of the compositions under consideration.

Choral output by O. Bobykevych are presented in the third manual mentioned above. The collection of twelve compositions by chorus companies has been included here. According to their thematic choral compositions by Bobykevych could be divided into spiritual and patriotic. To the first group belong «The Hymn to Mother Virgin» (a cappella) based on the poetry by O. Hrytsai and «To Feet of Yours, Our Celestial Divine Mother» based on the poetry of Reverend Father A. Trukh.

The spiritual choral works by Bobykevych present an asset to a number of works of national spiritual musical literature based on the usage of Ukrainian folklore elements.

Key words: *Ostap Bobykevych, teaching aids, teachers artistic disciplines.*

Сьогодні пріоритетним завданням вищих навчальних закладів педагогічного спрямування на етапі інтеграції України до європейського освітнього простору стає підготовка вчителя музичного мистецтва на основі творчих досягнень композиторів української діаспори. Для його розв'язання вагому роль відіграє впровадження у навчальні програми та вивчення творів маловідомих культурно-громадських та освітніх діячів, які змушені були емігрувати в силу складних політичних обставин на початку ХХ сторіччя. До них належить ім'я Остапа Бобикевича (1889–1970 рр.) – українського композитора, піаніста, культурно-громадського діяча з Німеччини.

Постать О. Бобикевича, як і його музична спадщина, довгий час була майже невідомою в Україні. Про нелегкий життєвий шлях ми довідуємося з нарисів Марії Ващишин [5], статей Богдана Шарка [10], Степана Шаха, Галини Коваль [11], Уляни Молчко [8; 9]. Поодинокі вокальні композиції митця вперше побачили світ у 1954 році у виданні «Пісні сольові з акомпаньяментом фортеп'яну» [2], які опублікував Фонд української культури ім. С. Єфремова. Після смерті композитора суспільно-громадський діяч, бандурист Богдан Шарко з Мюнхена, дбаючи про гідне збереження його манускриптів, передав їх українським архівам: Музею-архіву Українського католицького університету ім. Патріарха Сліпого в Римі, Українському канадському архіву в Едмонті, Музею-архіву Бібліотеки ім. Т. Шевченка в Лондоні. За період незалежної України знайний культурно-мистецький діяч налагоджує зв'язки з Музично-меморіальним музеєм Соломії Крушельницької у Львові, куди передає окремі рукописи композитора, які залишилися у власній нотозбірні та приватній бібліотеці педагога-піаністки Калини Чічки-Андрієнко.

На початку 2000 року авторка статті налагодила мистецько-культурні зв'язки з Богданом Шарком, який жертвно сприяв поверненню музичних рукописів О. Бобикевича на рідну землю. Це дало змогу їй опублікувати нотні навчально-методичні посібники: у 2007 році «Остап Бобикевич. Вокальні твори на вірші Тараса Шевченка», в 2009 – «Остап Бобикевич. Фортепіанні твори», а в 2012 – «Остап Бобикевич. Хорові твори», які пройшовши апробацію, рекомендовані для студентів вищих навчальних закладів Міністерством освіти і науки України, а в подальшому Міністерством освіти і науки України, молоді та спорту.

Тому мета статті – здійснити аналіз сучасних навчально-методичних посібників, присвячених композиторській творчості О. Бобикевича, визначити їх мистецьку та дидактичну вартість задля широкого впровадження у навчальних процес та концертні програми виконавців.

Композиторський доробок митця становить понад 120 творів. Найяскравішою є вокальна музика О. Бобикевича.

До першого навчально-методичного посібника «Остап Бобикевич. Вокальні твори на вірші Тараса Шевченка» [1] увійшла вся Шевченкіана музиканта. Це 11 солоспівів: для баритона – «Благословенна Мати», «Марія», «Розрита могила», «І небо невмите, і заспані хвили», «Думи мої», «Чи ми ще зійдемося знову?»; для сопрано – «Не тополю високою», «Якби мені, мамо, намисто», «Світає»; для тенора – «Чого мені тяжко», «О, святая!» та 3 ансамблі: дуети – «За сонцем хмаронька пливе», «Над Дніпровою сагою»; тріо – «Сонце заходить».

О. Бобикевич дуже цінував власні твори на вірші Т. Шевченка, бо вони найбільше відтворювали неспокійний душевний стан, у якому перебував композитор. Митець мріяв видати вокальні твори на слова Кобзаря, але різноманітні матеріальні негаразди на чужині не дали можливості виконати задумане. О. Бобикевич вирішує подарувати ще за життя частину своїх композицій на вірші Кобзаря Бібліотеці-музеєві ім. Т. Шевченка у Лондоні. Ця поважна культурно-громадська установа в журналі «Вісті» у статті «Композиції Остапа Бобикевича» висловлює глибокий жаль, «що авторові не вдалося опублікувати його цінних композицій друком і таким чином зробити їх доступними українським митцям і хорам для виконання. В більшості ці твори невідомі українській культурній громаді» [6, с. 5]. Світ побачили тільки два солоспіви О. Бобикевича на слова Т. Шевченка: «Не тополю високою» та «Чого мені тяжко», які увійшли до першої авторської збірки «Пісні сольові з акомпаньяментом фортеп'яну» [2].

Вокальні твори О. Бобикевича на вірші Кобзаря, які представлені у вищезгаданому виданні, є цінним внеском у національну музичну Шевченкіану. З огляду на особливості поетичної форми добірку солоспівів О. Бобикевича можна умовно поділити на дві групи.

До першої групи входять твори наспівного характеру, які належать до пісенно-романсової пейзажної лірики. Це вокальні ансамблі О. Бобикевича «За сонцем хмаронька пливе», «Над Дніпровою сагою», «Сонце заходить». Для цих композицій визначальною ознакою є опора на закономірності української ліричної пісні.

Другу групу становлять твори оповідального характеру. Поетична образність і слово виходять тут на перший план. У розгортанні вокально-інтонаційної лінії все підкорено декламаційному началу. Власне, вокальним партіям у творах О. Бобикевича на вірші Т. Шевченка властивий речитативно-мовний тип мелодики, на які мали вплив інтонації дум, промовлянь, що були введені з метою драматизації висловлювання («Благословенна мати», «Розрита могила», «Думи мої» та інші). У цій групі композицій переважає драматизована форма з наскрізним розвитком.

Особливістю гармонічного мислення митця є широке вживання подвійної домінанти та її альтерації, яка стала могутнім засобом динамізації в його вокальних творах.

Велику увагу приділяє О. Бобикевич партії фортепіано як важливому драматургічному компоненту. В солоспівах і ансамблях присутня велика кількість інтерлюдій, які підсилюють поетичну першооснову.

У вокальній Шевченкіані О. Бобикевича поєднано народно-музичний і професійний тип динамізації матеріалу, який продиктований бажанням митця глибоко розкрити драматичну насагу поетичних образів великого Кобзаря.

Фортепіанні п'єси О. Бобикевича увійшли до другого навчально-методичного посібника. Тут опубліковано 8 композицій: «Прелюд «Пісня весни», «Балада «Спомин», «Жалобний марш», «Колискова», «Фантазія», «Українська рапсодія», «Варіації на теми народних пісень», обробки для фортепіано чотирьох колядок.

Нотну добірку збірника «Остап Бобикевич. Фортепіанні твори» [3] відкриває ніжно-поетична п'єса «Прелюд «Пісня весни». Прагнення автора далі розвивати мистецькі традиції національної програмної фортепіанної мініатюри привело до образного втілення в композиції весняної тематики. А зіставлення різних емоційних переплетень яскраво представлені в «Баладі «Спомин», де композитор для втілення творчого задуму обрав музично-поетичний вид мистецтва – баладу. «Жалобний марш» О. Бобикевича є продовженням розвитку жанру похоронного маршу в українській фортепіанній музиці. «Колискова» – тендітно-лагідна композиція, де митець занурюється в лірично-оповідну образну сферу. Крізь всю п'єсу проходить народнопісенна тема, яка відтворює ніжний художній образ. «Фантазія» *cis-moll* демонструє мелодичне обдарування О. Бобикевича. Тут через імпровізаційну безпосередність жанру пере-

дано автором трансформацію меланхолійного настрою на життєствердний. «Українська рапсодія» насичена різнохарактерним фольклорним тематичним матеріалом.

Серед інструментальних п'єс О. Бобикевича, що ґрунтуються на народнопісенному мелосі, вирізняються чотири колядки: «Бог Предвічний», «Нова радість стала», «Нині весела світу новина», «Христос родився». Композитор, проникаючи в чарівну та неповторну мелодику фольклорних зразків, насичує їх октавно-акордовим викладом, що надає творам оркестрового звучання.

«Варіації на теми народних пісень» – яскраво національна композиція, де О. Бобикевич заглиблюється в красу народного мелосу. Твір містить сім варіацій на теми українських пісень: «Марусенька по садочку ходила», «Ой ти, дівчино-перепілонько», «Ой зацвіла черешенька», «Сонце низенько», «Гей, Січ іде, красен мак цвіте» (сл. І. Франка), «Біду-м собі купила».

Фортепіанна творчість О. Бобикевича є глибоко національною. Автор застосовує в своїх творах трипланову романтичну фактуру, яка насичена октавно-акордовою технікою, арпеджованими та гамоподібними пасажами. Навчально-методичний посібник доповнений вступною статтею редактора-упорядника У. Молчко, де представлено методичні поради щодо вивчення цих композицій.

Хоровий доробок О. Бобикевича опублікований у третьому навчально-методичному посібнику «Остап Бобикевич. Хорові твори» [4]. До збірника увійшло 12 творів для співочих колективів, створення яких припадає на еміграційний період.

«Народ, який хоче ствердитись як повноцінна нація, – наголошує доктор мистецтвознавства, професор Любов Кияновська, – не може ігнорувати власний генотип, йти всупереч законам національної ментальності. Наша ментальність передбачає особливу схильність до музики, «закодованість» у народних піснях, а також і в професійній творчості, насамперед церковній та хоровій (...) Незнання цієї культурної традиції породжує відчуття меншовартісності своєї музичної творчості відносно інших культур Європи, а відтак (навіть підсвідомо) призводить до такого ж почуття меншеартісності на більш загальному рівні» [7, с. 262]. Власне, твори для співочих колективів О. Бобикевича створюють сприятливі умови для формування у майбутніх педагогів високих естетичних ідеалів та дають можливість національно ідентифікувати особистість.

Хорові композиції за тематикою можна розділити на духовні та патріотичні. Поява духовно-музичної творчості О. Бобикевича є цілком природною й зрозумілою, зважаючи на його родинні традиції (батько композитора о. Олекса Бобикевич та старший брат матері о. Остап Нижанківський). До зазначеної групи належать «Гімн до Богородиці» (а cappella) на слова О. Грицяя. «До стіп Твоїх, Небесна Божа Мати» на вірші о. А. Труха. Духовні хорові твори О. Бобикевича продовжують лінію національної духовно-музичної літератури, що спиралася на використання фольклорних елементів.

До другої групи належать хори громадянського патріотичного змісту. Це хор для мішаного складу «Тобі, рідний краю!» на вірші В. Гренджі-Донського, «Тобі, Україно» на вірші С. Луцького, «Розвивайся ти, високий дубе» на вірші І. Франка, «Молитви скитальців» для хору а cappella на вірші М. Угрин-Безгрішного, «Спіть, герої, спіть...» на вірші П. Карманського, хоровий твір «Ліс» на вірші невідомого автора, композиції «Ми не кинемо зброї своєї», «Живи, Україно!» для мішаного та чоловічого складів на вірші О. Олеся, «На могилі Шевченка» та «Любіть Україну» на вірші В. Сосюри.

Релігійні та патріотичні хорові твори написані з великим естетичним смаком, знанням матеріалу і виконавської фактури, красиві, зручні для співу.

Сучасне національне мистецтво сьогодні виражає потреби суспільства у сфері матеріального виробництва і духовного життя, політики, науки, релігії. Воно служить джерелом виховання історичної пам'яті, знання про народ, його культуру; формування національних ідеалів і сподівань; любові й пошани до батьків, родини, народу, чистоти й щирості почуттів, людяності, працьовитості. Тому використання в педагогічному та концертно-виконавському процесі аналізованих навчально-методичних посібників з творів одного з яскравих представників української культури в Німеччині Остапа Бобикевича сприятиме втіленню у життя національної ідеї, основних ідеалів добра та краси, гармонійного розвитку викладачів музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобикевич О. Вокальні твори на вірші Тараса Шевченка / Остап Бобикевич / [ред.-упор. та автор вступної статті У. Молчко]. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 88 с.
2. Бобикевич О. Пісні сольові з акомпаньментом фортеп'яну / Остап Бобикевич. – Мюнхен : Фонд української культури ім. С. Єфремова, 1954. – 54 с.
3. Бобикевич О. Фортепіанні твори / Остап Бобикевич / [ред.-упор. та автор вступної статті У. Молчко]. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – 68 с.
4. Бобикевич О. Хорові твори / Остап Бобикевич / [ред.-упор. У. Молчко та автор вступної статті]. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 98 с.
5. Ващишин М. Остап Бобикевич / Марія Ващишин. – Львів : Червона калина, 2003. – 195 с.
6. Композиції Остапа Бобикевича // Вісті. – 1969. – Грудень. – Ч. 4 (31). – С. 5.
7. Кияновська Л. Музичне виховання як національна проблема / Любов Кияновська // Музична україністика: сучасний вимір / [ред.-упор. М. Ржевська] – Київ-Івано-Франківськ : Видавець Третя І. Я., 2008. – Вип. 2. – С. 262.
8. Молчко У. Вокальні твори Остапа Бобикевича на слова Олександра Олеся / Уляна Молчко // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія Мистецтвознавство. – Тернопіль-Київ, 2004 – № 1 (12). – С. 37–42.
9. Молчко У. Нотні рукописи Остапа Бобикевича – пам'ятка культури ХХ століття / Уляна Молчко // Історичні пам'ятки Галичини: Матеріали другої наукової краєзнавчої конференції 21 листопада 2002 р. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – С. 255–260.
10. Шарко Б. Композитор Остап Бобикевич / Богдан Шарко // Новий шлях. – 1996. – 6–13 січня. – С. 7.
11. Шах С. Пам'яті Остапа Бобикевича / Степан Шах, Галина Коваль // Християнський голос. – 1970. – 23 серпня. – С. 5.

УДК 78.071.2 (477) «ХХ»

О. М. НИМИЛОВИЧ

**СПІВОВО-ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ РОМАНА ПРОКОПОВИЧА-ОРЛЕНКА
(ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИТЦЯ)**

У статті розкрито особливості мистецького доробку відомого українського співака, диригента і педагога Романа Прокоповича-Орленка, висвітлено його внесок у музичну культуру Галичини першої половини ХХ ст.

Ключові слова: Роман Прокопович-Орленко, диригент, співак, хор, концертний репертуар.

О. М. НИМИЛОВИЧ

**ВОКАЛЬНО-ДИРИЖЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
РОМАНА ПРОКОПОВИЧА-ОРЛЕНКО (К 130-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

В статье раскрыты особенности музыкального достояния известного украинского певца, дирижера и педагога Романа Прокоповича-Орленко, освещена его роль в развитии музыкального искусства Галичины первой половины ХХ в.

Ключевые слова: Роман Прокопович-Орленко, дирижёр, певец, хор, концертный репертуар.

**SINGING AND CONDUCTOR ACTIVITY BY ROMAN PROKOPOVICH-ORLENKO
(UP TO 130 ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF THE ARTIST)**

This article reveals the peculiarities of artistic heritage of the famous Ukrainian singer, conductor and pedagogue Roman Prokopovych-Orlenko. His contribution to the music culture of Galichyna the first part of the XX century is uncovered.

The well-known singer of the first third of the XX century Roman Prokopovych-Orlenko compelled admiration of the public of a lot of European countries with his artistic talent while performing at the stages of many Opera Houses and music festivals.

Nevertheless, not much consideration has been put to the activity of Roman Prokopovych-Orlenko as the world-known opera singer, the conductor of chorus companies, the pedagogue and patriot.

In his artistic activity Roman Prokopovych acquired the pseudonym of Orlenko. The opera singer (the bass-baritone) was born on the 22-nd of September, 1883 in the village of Chyzhykiv, Pustomyty Dstrict, not far from Lviv in the family of village teacher. He received elementary education in Lyceum of Lviv and later in Przemyśl. His vocal education he gained as a student of Music Faculty of University of Vienna (1902–1907) and from private teachers as well.

Graduating from the University in 1908, the singer signed the contract with the directory of Folk Opera in Vienna. During the next ten years he performed the parts of Votan, Herman, Donner (Valkiria, Tahnheiser, the Nibelung Ring by Wagner), Almaviva (The Marriage of Figaro by Mozart), Bartollo (The Barber of Seville by Rossini) Eskamillo (Carmen, by Bizet), Devil (The Devil by Rubinstein), Valentino (Faust by Huno). During one season, the singer performed in the Opera of Ostrava (Czechia) and in the Opera of Prague.

Roman Prokopovych-Orlenko possessed a powerful voice with great timbre and range. It enabled him to successfully perform the baritone and bass parts.

Residing in Austria (1912–1915), R. Prokopovych-Orlenko was an active participant of the Ukrainian community in Vienna. Here he supervised the student choir, organized the concerts in memory of Taras Shevchenko together with O. Nosalevych, R. Liubinetsky and Les Kurbas.

During the WWI the singer was recruited to the Austrian army, and served as interpreter at the Serbian and Italian fronts. After the war R. Prokopovych-Orlenko moved to Lviv and during 1918–1924 continued his theatrical activity, performing as a soloist in the music performances at the stages of Ruska Besida, New Lviv Theatre, Ukrainian Besida and the Theatre of Stadnyk. In 1922, R. Prokopovych-Orlenko had become the Chairman of the Union of Theatrical Arts Performers of Galicia.

Along with the parts of Vienna period, he performed the parts of Vyborny (Natalka Potavka by Lysenko), the Sultan (Zaporozhets of Danube by H. Artemovsky), Ivan Batko (Kateryna by Arkass), Stolnyk (Halka by Moniushko), Krushyna (The Sold Bride by B. Smetana), Taras (Taras Bulba by Lysenko) and others. He was also a talented interpreter of solos by M. Lysenko, D. Sichynsky, J. Jaroslavenko, S. Liudkevych and V. Barvinsky.

After successful performing at the European opera stages, since 1918 the singer continued his activity as a promoter of chorus music in Galicia. He performed in Lviv, Przemyśl, Stanislaw, Ternopil, Javoriv, Stryi and Drohobych. In 1920–1925, R. Prokopovych-Orlenko worked as a teacher of Lviv High Music Institute after Lysenko, in 1925 in Lviv Lyceums and during 1939–1949 in Lviv Music Academy and Lviv Music School.

He was also the conductor of civil choirs (Banduryst, Boyan) and the parochial choir of Voloska Church in Lviv. In 1930-s, R. Prokopovych-Orlenko performed at Lviv Radio and composed the music to the performance by G. Luzhytsky The Poplar Tree after T. Shevchenko, staged in Lviv in 1938.

The diversified activity of the R. Prokopovych-Orlenko as a great singer, conductor, pedagogue and social figure was interrupted in 1949 when at the age of 66 he was repressed by the Soviets and exiled to the Siberia (the town of Viazemska in Khabarovsk district, Russia). The singer had to

work as a janitor at the brick plant. In 1952–1956 he was moved to Khabarovsk where he managed to get the job of a teacher of solfeggio at Music School.

Having been wrongly sentenced R. Prokopovych-Orlenko was able to come back to Ukraine only in 1957. He spent his last years in Vynnyky, not far from Lviv. The singer passed away on the 24-th of July of 1962.

The singer's daughter Lida (the pseudo Tulchyn) was the participant of OUN. The Soviet special (intelligence) service deported her and her family from Austria to the camps of GULAG where she served the term of imprisonment.

The complicated life story of the singer, conductor and pedagogue R. Prokopovych-Orlenko demonstrates the adamant spirit of this Ukrainian man under the difficult circumstances during the exile and proves the great affection of the artist to the national culture and folklore.

Key words: Roman Prokopovych-Orlenko, conductor, singer, chorus, concert repertoire.

Музичне мистецтво українського народу широко відоме у світовому музичному просторі. Видатні українські виконавці – Модест Менцинський, Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Філомена Лопатинська, Марія Сокіл, Ольга Лепкова, Орест Руснак, Зенон Дольницький, Василь Тисяк, Дарія Бандрівська, Марія Сабат-Свірська, численні хорові колективи з України, виконавці-інструменталісти – співаючи на сценах Європи, здобували славу не тільки собі, але й відкривали для світу перлини національної музичної культури.

Зачаровував своїм вокальним мистецтвом слухачів європейських оперних сцен і музичних фестивалів першої третини ХХ ст. Роман Прокопович-Орленко, який після студій на музичному факультеті Віденського університету став солістом Фолькопери у Відні та Празької опери. Завершивши свою вокальну кар'єру в Європі, співак поринув у концертне вокально-хорове виконавство у Львові, виступаючи як соліст, керуючи церковними і світськими хоровими колективами. Проте щедра творча доля обірвалась у 1940-х роках довготривалим і виснажливим засланням. Варто зазначити, що постать Р. Прокоповича-Орленка не знайшла належного висвітлення у наукових дослідженнях. Саме тому актуальність теми полягає у необхідності дослідити творчий шлях митця і висвітлити його внесок у вокальну і хорову музичну культуру Галичини.

Про творчу постать співака, його виступи у 20–40-х роках ХХ ст. довідуємось із рецензій С. Людкевича [4; 5], Б. Фільц [11; 12], окремі факти з біографії митця розкривають довідкові матеріали, а саме праця П. Медведика [7] і дослідження Я. Михальчишина [8] та Л. Ханік [13]. Окремі фрагментарні відомості про діяльність Р. Прокоповича знаходимо у статтях М. Герцик-Прокопович [1], Є. Дмитровського [2] і Т. Молчанової [9]. Однак поза увагою дослідників залишила діяльність Р. Прокоповича-Орленка як оперного співака зі світовим іменем, диригента хорових колективів, педагога, музиканта-патріота.

Мета статті полягає у розкритті особливості мистецького доробку відомого українського співака, диригента і педагога Р. Прокоповича-Орленка та його внеску в музичну культуру Галичини першої половини ХХ ст.

Виконавське мистецтво співака Романа Прокоповича вабило слухачів у 20–30-х роках ХХ століття. Р. Прокопович обрав у своєму творчому житті псевдонім Орленко. Народився оперний співак (бас-баритон), учитель співу, організатор і диригент світських і церковних колективів і камерного оркестру, актор Р. Прокопович-Орленко 22 вересня 1883 року в селі Чижикив Пустомитівського району в сім'ї сільського вчителя. Початкову освіту здобував у Львівській, згодом Перемишльській гімназіях. Тут обдарований юнак співав у церковному хорі, керував учнівським колективом. Вокальну освіту отримав на музичному факультеті Віденського університету (1902–1907), а також у приватних педагогів. Після закінчення університетських студій у 1908 році він підписав контракт з дирекцією Фолькопери у Відні, де впродовж десяти років співав партії Вотана, Германа, Доннера («Валькірія», «Тангейзер», «Перстень нібелунгів» Вагнера), Альмавіви («Весілля Фігаро» Моцарта), Бартоло («Севільський цирульник» Россіні), Ескамільйо («Кармен» Бізе), Демон («Демон» Рубінштейна), Валентина («Фауст» Гуно). Один сезон співак виступав в оперному театрі

м. Острава (Чехія) та у Празькій опері. 1913 року на святкуванні 100-річчя Р. Вагнера у Байройті виконував партію Вотана з опери «Валькірія» [7, с. 437].

Р. Прокопович-Орленко володів могутнім голосом прекрасного тембру і широкого діапазону, що давало можливість йому виконувати як баритонові, так і басові партії. Живучи в Австрії (1912–1915), Р. Прокопович-Орленко був активним діячем української громади у Відні, керував студентським хором, виступав та організовував Шевченківські концерти разом з О. Носалевичем, Р. Любінецьким, Лесем Курбасом.

У роки Першої світової війни співак був мобілізований до австрійської армії, де служив перекладачем (по сербському та італійському фронтах) [8, с. 111]. Після закінчення воєнних дій Р. Прокопович-Орленко переїхав до Львова і продовжив свою театральну діяльність, виступаючи впродовж 1918–1924 рр. солістом музичних вистав на сценах «Руської бесіди», «Нового Львівського театру», «Української бесіди», театром Й. Стадника, де виконував оперні й драматичні ролі [1, с. 7]. 1922 року Р. Прокопович-Орленко став головою «Союзу діячів театрального мистецтва Галичини». Виконавець напружено працював над новими ролями та камерним репертуаром. До партій, підготовлених у Віденський період, долучилися Вибірний («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Султан («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Іван, Батько («Катерина» М. Аркаса), Стольник («Галька» С. Монюшка), Крушина («Продана наречена» Б. Сметани), Тарас («Тарас Бульба» М. Лисенка) та ін. Він був також тонким інтерпретатором солоспівів М. Лисенка, Д. Січинського, Я. Ярославенка, С. Людкевича, В. Барвінського.

Після успішних виступів на сценах європейських оперних театрів співак з 1918 р. продовжив свою виконавську кар'єру та поринув у світ хорової музики в Галичині. 11 березня 1919 р. в залі Народного дому в Перемишлі відбувся концерт співаків Р. Прокоповича-Орленка та С. Стадникової. Програма концерту складалася виключно з творів українських композиторів. Цей виступ Р. Прокоповича-Орленка отримав схвальний відгук С. Людкевича: «Починаючи з оцінки самих артистів, то гром. Орленко – по кількалітній твердій німецькій школі – виявив себе, як на наші артистичні відносини, першорядною сценічною і концертною силою. Великий і здоровий його голосовий матеріал, на диво витончений школою, музикальна культура, інтелігентне й безпосереднє інтерпретування, спосібність віддання ліричних, як і драматичних моментів – отсе головні, гарні прикмети цього співака» [4, с. 450].

Р. Прокопович брав участь у програмах Шевченківських вечорів (1919, 1926, 1932, 1934 рр.). Доволі часто у концертних програмах співак виступав із Нестором Нижанківським, який майстерно вів фортепіанний супровід у виконуваних творах західноєвропейських і українських композиторів [9, с. 57]. У 1929 р., на святкуванні 100-річчя заснування українського хору в Перемишлі, Р. Прокопович-Орленко разом з хором «Боян» під керівництвом С. Федька виконував баритонове соло в кантаті «Дніпро реве» Д. Січинського, яка була вислухана залом з «особливим ентузіазмом, як реліквія давніх добрих часів» [13, с. 63].

Поряд із плідною концертною діяльністю Р. Прокопович-Орленко в 1920–1925 рр. працював викладачем Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, з 1925 року – у львівських гімназіях, а з 1939 до 1949 року – у Львівській консерваторії та музичному училищі.

Він відомий також як керівник світських і церковних хорів. Так, зокрема, на виступ хору «Бандурист» під керівництвом Р. Орленка на Шевченківському вечорі в 1922 році в «Громадському віснику» була опублікована рецензія С. Людкевича, який написав, що Р. Орленко – це «нова добра сила, як провідник хорів ... він виявив себе енергійним, може навіть надто імпульсивним диригентом» [4, с. 468]. У 30-х рр. Р. Прокопович-Орленко очолював церковний хор при Волоській церкві у Львові, де виконав усі концерти Д. Бортнянського (щонеділі відбувалася радіотрансляція) [12].

Слід зазначити, що в цей час влада, популяризуючи через львівське радіо польську музику й культуру, майже не зважала на розвиток українського професійного музичного мистецтва. Як зазначає у публікації про українських музикантів у передачах львівського радіо дослідник Є. Дмитровський, «один із редакторів львівського радіо п. Роїк в газеті «Słowo narodowe» писав: «Я проти радіопередач, які у своєму змісті поширюють українізм» [2, с. 204]. Упродовж 1930 року ніхто з українських музикантів не взяв участі в музичних передачах

львівського радіо і жодного українського музичного твору не прозвучало в ефірі. Проте ректор консерваторії польського музичного товариства, професор Адам Солтис, композитор, диригент і педагог намагався усіма можливими засобами впливати на поширення і підтримку української музики і музикантів, зокрема і в ефірі львівського радіо. Отож, виступів українських музикантів на радіо в 1931 році було вже декілька. Серед цієї когорти були оперні співаки Роман Прокопович-Орленко, Михайло Масляк-Мартіні, Іван Романський та архикатедральний хор церкви св. Юра [2, с. 205]. В наступні роки до вищезгаданих співаків приєдналися інші, зокрема відомі далеко за межами Львова виконавці – інструменталісти, вокалісти, хорові колективи.

Митець намагався виступати у різних куточках Галичини. Зі сторінок часопису «Українське слово» (Яворів, відповідальний редактор Михайло Фільц, батько композиторки Богдани Фільц) можна дізнатися про численні мистецькі події в місті Яворові, куди на запрошення «Музичного товариства» в останнє передвоєнне десятиліття приїжджали для участі в концертах та різноманітних національних святах видатні композитори – С. Людкевич, В. Барвінський, Б. Кудрик, Н. Нижанківський, відомі хорові диригенти зі Львова, виконавці різних профілів. Як пише визначна композиторка сучасності Б. Фільц, «серед останніх – співаки світової слави Модест Менцинський, Михайло Голинський, скрипаль Євген Цегельський (останній – директор Музичного інституту в Перемишлі) та ін., а в великому концерті, присвяченому 20-річчю від смерті М. Лисенка, відомий співак зі Львова, соліст Віденської Народної опери Роман Орленко-Прокопович (в минулому вихованець Перемишльської чоловічої гімназії) виконував твори славного композитора, зокрема сповнений патріотизму романс «Гетьмани» [11].

Р. Прокопович-Орленко створив музику до інсценізації Г. Лужицького «Тополя» на вірші Т. Шевченка, яка була поставлена у Львові в 1938 році. У родині Прокоповичів частими гостями були видатні фольклористи, композитори М. Гайворонський, Ф. Колесса, М. Возняк, Б. Кудрик. Неодноразово перше виконання вокальних композицій В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Кудрика відбувалося саме в цьому домі.

Серед дітей митця доньки – Оксана, Мирослава і Анна-Лідія. Оксана (в заміжжі Коссаковська) керувала українським громадським хором в Санкт-Петербурзі [3, с. 45]. Як згадує мистецтвознавець Богдана Фільц, Мирослава Герцик (донька відомого співака і диригента Р. Прокоповича-Орленка, померла 2012 р.) була її приятелькою і вони разом приймали у Києві знаного українського композитора з діаспори Ігоря Соневицького, коли він у 1990 р. вперше прибув в Україну під час Першого українського міжнародного фестивалю. «Мирослава теж багато років очолювала церковний хор при греко-католицькій церкві св. Миколи на Аскольдовій могилі у Києві, так що їм було про що поговорити», – зазначає Б. Фільц [12]. Саме на пропозицію М. Герцик Б. Фільц створила хоровий цикл «Три молитви до Пресвятої Богородиці» (2000), одна з яких «Достойно є» прозвучала при закладанні каменя на побудову греко-католицької церкви в Києві.

Про долю доньки Анни-Лідії довідуємось з Матеріалів слідства у справі В. Габсбурга-Лотрінгена (Документи №№ 88–98) [6]. Із протоколу допиту Габсбурга-Лотрінгена Вільгельма (1895 р. н.) від 23 вересня 1947 року, уродженця м. Пола (Італія), австрійця, з вищою освітою, члена народної партії Австрії дізнаємось, що він був сином Габсбурга-Лотрінгена Карла Стефана, який походив із сім'ї династії австро-угорської монархії Габсбургів. Після закінчення військово-морської академії в Фіуме (Італія) служив на флоті на офіцерських посадах. До відставки він мав чин адмірала й командував флотом австро-угорської монархії в Адріатичному морі. Мати Габсбург-Лотрінген Марія Терезія також походить із сім'ї династії Габсбургів. При дворі австрійського короля Карла до початку першої світової війни син Вільгельм був членом австрійського Парламенту. За дорученням короля Карла йому доводилось виїжджати і представляти його особу. Після закінчення австро-угорської військової академії в Вінернайштадті (Австрія) у 1915 році і в званні лейтенанта був скерований у 13 полк уланів, який дислокувався в м. Стрий. «Провина» і звинувачення В. Габсбурга радянською владою яскраво видно із Документа № 89:

«САНКЦИОНИРУЮ» ВОЕННЫЙ ПРОКУРОР (ЦГВ) ГЕНЕРАЛ-МАЙОР ЮСТИЦИИ
РУМЯНЦЕВ (ПОДПИСЬ) 22 СЕНТЯБРЯ 1947 ГОДА

«УТВЕРЖДАЮ»

НАЧАЛЬНИКОМ УПРАВЛЕНИЯ КОНТРАРАЗВЕДКИ МГБ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ГРУППЫ
ВОЙСК ГЕНЕРАЛ-ЛЕЙТЕНАНТ М. БЕЛКИН (подпись) 20 СЕНТЯБРЯ 1947 ГОДА

ПОСТАНОВЛЕНИЕ НА АРЕСТ

Габсбург-Лонтринген В. в 1918 году, являясь командиром армейской группы, австро-венгерских войск, в состав которой входил украинский легион «сичевых стрельцов», принимал активное участие в оккупации немцами Украины.

После занятия территории последней был назначен начальником гарнизона гор. Александровск (ныне Запорожье). Впоследствии примкнул к Петлюре и до разгрома войск последнего работал в отделе заграничных связей Военного Министерства «УНР».

После окончания Первой мировой войны, проживал за границей, поддерживал связи с руководителями украинского националистического подполья – Коновальцем и Скоропадским. В период Второй мировой войны сотрудничал с французской разведкой. Выполняя задания французов, в 1946 году организовал встречи и переговоры между представителями французской разведки и провода «ОУН» Бандеры. Одновременно занимался активной шпионской деятельностью против Советских войск, находящихся в Австрии. Вербовал для этой цели агентуру.

На основании изложенного:

ПОСТАНОВИЛ

Габсбург-Лонтринген Вильгельма подвергнуть аресту.

ЗАМ. НАЧ. 2 ОТДЕЛЕНИЯ СЛЕДОТДЕЛА УКР МГБ

ЦГВ – МАЙОР ГОНЧАРУК (ПОДПИСЬ)

СОГЛАСЕН: НАЧАЛЬНИК СЛЕДСТВЕННОГО ОТДЕЛА

УКР МГБ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ГРУППЫ ВОЙСК – полковник (ПОДПИСЬ) АМИНОВ [6].

На запитання слідчого, чи має заарештований знайомих українців у Відні, В. Габсбург відповів, що це студент Віденської музичної академії Новосад Роман, який вже арештований радянською окупаційною владою, Кочаровський і дівчина українка Ліда (це були українські діячі, за якими полював «Смерш»). Проте, де на цей час знаходиться Кочаровський і Ліда, він не знає, а крім вказаних осіб, знав багатьох інших українців, але прізвищ їх не пам'ятає. Вільгельм Габсбург-Лонтринген помер у лікарні тюрми № 1 в Києві 18 серпня 1948 р.у від туберкульозу легень, не розкривши імена своїх побратимів. Дівчина Ліда, яку назвав ув'язнений, і була Прокопович Ліда (Тульчин) – донька Р. Прокоповича (Орленка), відомого співака, зв'язкова ОУН. Згодом її разом із сім'єю було вивезено радянською спецслужбою з Австрії до таборів ГУЛАГу, де відбувала покарання. Як згадував Р. Новосад, у ході слідства псевдонім Ліди – Тульчин не був розкритий.

Різнобічна діяльність видатного співака, диригента, педагога, громадського діяча була перервана у 1949 році, коли Р. Прокопович-Орленко у віці 66 років був репресований і вивезений у Хабаровський край (ст. Вяземська). Тут він працював сторожем на цегельному заводі. У 1952–1956 рр. був переведений до Хабаровська, де вів хоровий і вокальний клас, викладав сольфеджіо в музичному училищі, а також був хормейстером місцевого театру музичної комедії [1, с. 7].

Відбувши термін несправедливого покарання, Р. Прокопович-Орленко повернувся в Україну в 1957 р. Останні роки життя співак прожив у Винниках біля Львова. Помер Р. Прокопович-Орленко 24 липня 1962 року. З усіх періодичних видань тільки у часописі «Свобода» (США) з'явився некролог, в якому родичі покійного митця – о. Іван Прокопович, д-р Володимир Прокопович і Марія Голод – сповіщали світову громадськість про кончину Р. Прокоповича-Орленка: «Надійшла з України сумна вістка, що 24 липня 1962 року помер у Львові на 80-му році життя св. п. професор Р. Орленко-Прокопович оперовий співак віденської опери та львівських театрів, вчитель сольового співу в Музичному інституті ім. Миколи Лисенка у Львові, вчитель співу у львівських гімназіях, диригент хорів «Боян» та «Бандурист» у Львові, довголітній диригент хору при Волоській церкві. Перебув 10-річне заслання в Хабаровську, де при кінці свого перебування працював концертмайстром в тамошній опері. Зали-

шив у глибокому смутку дружину Іванну з Сиротинських та дітей, а також українську музичну громаду Львова. Вічна Йому пам'ять!» [10, с. 3].

Попри яскраву співочу кар'єру, Р. Прокопович-Орленко все життя був пов'язаний з диригентсько-хоровою діяльністю: керував учнівським хоровим колективом під час навчання в гімназії, студентським хором у Відні, був диригентом хорів «Боян» та «Бандурист», очолював церковний хор при Волоській церкві у Львові, був хормейстером місцевого театру музичної комедії у Хабаровську під час ув'язнення. Складна, але водночас цікава й багата творчими злетами доля співака, диригента й педагога Р. Прокоповича-Орленка показує нам незламність духу в складних умовах заслання, демонструє палку любов митця до рідного мистецтва та народної пісні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герцик-Прокопович М. Від фолькопери до цегельного заводу: до 120-ліття Романа Прокоповича-Орленка / Мирослава Герцик-Прокопович // Голос України. – 2003. – 25 жовтня. – С. 7.
2. Дмитровський Є. Українські музиканти в передачах львівського радіо (1930–1939-ті рр.) / Євген Дмитровський // Теле- та радіожурналістика. – 2012. – Випуск 11. – С. 203–206.
3. Кухар Р. Щоб не змовк церковний спів з Аскольдової могили / Роман Кухар // Свобода. – 1999. – № 51. – 17 грудня. – С. 45.
4. Людкевич С. Концерт Р. Прокоповича-Орленка і С. Стадникової в Перемишлі / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / [ред.-упор. З. Штундер]. – Том II. – Львів : Дивосвіт, 2000. – С. 450–451.
5. Людкевич С. З концертової зали. Концерт в честь Шевченка / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упорядкування З. Штундер]. – Том II. – Львів : Дивосвіт, 2000. – С. 468–469.
6. Матеріали слідства у справі В. Габсбурга-Лотрінгена. Документи №№ 88–98 [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://www.parafia.org.ua/biblioteka/istoriyamova/ukrajinskyj-patriot-iz-dynastiji-habsburhiv/dokumenty-88-98-materialy-slidstva-uspravi-v-habsburha-lotrinhena/#identifier_7_8617
7. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) / Петро Медведик // Записки НТШ. – Том. ССXXVI: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 437.
8. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Ярослав Михальчишин. – Львів : Камінь, 1992. – С. 110–113.
9. Молчанова Т. Музичне життя й музична освіта Галичини (гортаючи сторінки розвитку музичної культури) / Тетяна Молчанова // Дзвін. – 2012. – № 3. – С. 56–58.
10. Прокопович І. Некролог / І Прокопович, В. Прокопович, М. Голод // Свобода. – 1962. – Ч. 168. – С. 3.
11. Фільц Б. Музичне життя Яворова міжвоєнного двадцятиріччя і його роль у процесах національно-культурного відродження України / Богдана Фільц // Міжнародний конгрес українців (IV; 2001; Одеса). Кн. 2. Мистецтвознавство : доповіді та повідомлення. – Одеса–Київ, 2001. – С. 452–461.
12. Фільц Б. Український композитор із Нью-Йорка Ігор Соневіцький – учасник «Київ Музик Фесту» [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Ukrmuz/2011_37/filz.pdf
13. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян» / Лідія Ханик. – Львів, 1999. – 121 с.

УДК 78.071.2 (477) «XX»

Л. П. ФІЛОНЕНКО

МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ДРОГОБИЦЬКОГО МИТЦЯ ТЕОДОРА БАРНИЧА

У статті проаналізовано життєвий та творчий шлях Теодора Барнича (1903–1946) – активного музично-громадського діяча Дрогобиччини, який створив духовий оркестр заводу «Польмін», працював вчителем музики в філіалі Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка у Дрогобичі, був диригентом Підкарпатського українського музично-драматичного театру.

Ключові слова: музично-громадська діяльність, театральне мистецтво, музикант-педагог Теодор Барнич.

Л. П. ФИЛОНЕНКО

МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДРОГОБЫЧСКОГО МУЗЫКАНТА ТЕОДОРА БАРНИЧА

В статье проанализирован жизненный и творческий путь Теодора Барнича (1903–1946) – активного музыкально-общественного дрогобычского деятеля, который создал духовой оркестр завода «Польмин», работал учителем музыки в филиале Высшего музыкального института имени Николая Лысенко в Дрогобыче, был дирижером Подкарпатского украинского музыкально-драматического театра.

Ключевые слова: музыкально-общественная деятельность, театральное искусство, музыкант-педагог Теодор Барнич.

L. P. FILONENKO

MUSICAL AND SOCIAL ACTIVITIES OF DROHOBYCH ARTIST TEODOR BARNYCH

The article deals with the life history of Theodor Barnych (1903–1946), an active musical and social public figure in Drohobych region, who organized a brass band at the refinery of Polmin, who worked as a teacher of music in the subsidiary of the High Music Institute after Mykola Lysenko in Drohobych and as conductor of the Tran Carpathian Ukrainian Music and Drama Theatre as well.

There have been selected the archive data, materials of mass media of time under consideration and the results of current research concerning the family of Barnych and their contribution into the cultural life of Western Ukraine. There have been analyzed the main stages of the artistic activity of Theodor Olexandr Barnych, the musical and social public figure and conductor. He was born in the village of Balyntsi near Kolomyia in a family of the headmaster of the local school Vasyl and Juliana Barnych.

During the years of 1910–1913, T. Barnych went to school named after Taras Shevchenko in Kolomyia. Soon afterwards, he becomes the freshman of the Ukrainian Lyceum in Kolomyia, among the graduates of which there were such well-known Ukrainian public figures as M. Pavlyk, L. Martynovych, V. Stefanyk, M. Cheremshyna, J. Pstrak, J. Barnych, S. Vinzenz, J. Shkrumeliak, K. Trylovsky and others.

During the years 1915–1916, T. Barnych was a student of the Polish school named after Kopernik and since 1917 the student of the Ukrainian Lyceum, the headmaster of which was a well-known teacher Prokip Mostovych. While studying at the Lyceum T. Barnych proves himself to be gifted in arts, musical arts, in particular.

The main emphasis is put on the role of the family background in the formation of the artistic personality of the music artist and cultural activist. T. Barnych was greatly influenced by his brother Jaroslav, who was already a well-known conductor, a composer and artistic figure and the author of such musical comedies as The girls of Maslosoyuz, Sharika, The adventure in Chercha, Hutsulka Ksenia and very popular at that time tangos Do you know?, Oh, my Nightingale, Hutsulka Ksenia, Once more and others.

There has been characterized the activity of T. Barnych as a cultural pedagogue and cultural activist. Since 1923 Theodor Barnych had worked as a teacher of Music in the subsidiary of the High Music Institute after Mykola Lysenko in Chortkiv. Here he met Olga Borodai, the daughter of Petro Borodai and Antonina Kossak (1878–1952). The latter was the sister of a well-known actress of that time Kateryna Rubchak.

On the 12-th of October 1924, T. Barnych and Olga Borodai were married and in 1926, left Podillia and settled in Drohobych where Theodor carried out great educational, musical and social activity. He worked actively in the cultural and educational commissions together with his activity as the conductor of the local brass band.

Using every opportunity to let the workers of the refinery listen to good music T. Barnych worked extra hours promoting the cultural activity with the workers of the refinery. Along with this activity he works as a teacher of Music in the subsidiary of the High Music Institute after Mykola Lysenko in Drohobych.

The personality of T. Barnych is represented as organizer of the cultural and artistic life of Drohobych region in the 40-s of the XX century. During the Nazi occupation he worked as a conductor of the amateur drama circle in the Ukrainian regional committee. Following the advice of his brother Jaroslav who worked as the conductor of the Lviv Opera Theatre, T. Barnych together with the stage director J. Velhush and choreographer O. Andriyevsky produced the play by K. Vanchenko-Pysanetsky The Treasure of Zaporozhe (created in 1917 by the composer J. Barnych). The performance was actually the first one which received a positive acclaim of the theatrical public of the occupied Drohobych.

At the beginning of 1942 the amateur circle in Drohobych was renamed into the Drohobych Theatre, the director of which was a well known social figure M. Riabiy. Here there were successfully staged a number of performances as The Cloud by A. Suchodolsky, Marusia Bohuslavka and Dear Hryts, Don't Go to the Evening Parties by M. Starytsky and the comedy by Maupassant Her Majesty the Woman, the drama by S. Cherkasenko The Fairy Tale of the Old Windmill.

The artistic cooperation of T. Barnych with well-known artists of Galicia is highlighted in the article. It is necessary to mention, that he successfully collaborated with the stage directors V. Shepel, P. Kryzhanivsky, R. Tymchuk, J. Sherehiy (under the supervision of J. Sherehiy the theatre was named Tran Carpathian Music and Drama Theatre), J. Stadnyk and the director of Drohobych Boyan B. Pjurko as well.

It had been claimed in some Drohobych newspapers (The Drohobych Slovo and Vilne Slovo), that all the performances mentioned above were staged at a high professional and artistic level with the efforts of T. Barnych. The issue of the Vilne Slovo of the 15-th of April 1942 advertised the organization of the brass and chamber orchestra in Drohobych under the supervision of Barnych. On the 1-st of February 1946 T. Barnych suddenly died.

In conclusion, the article highlights the outstanding contribution of the family of Barnych and Theodor Barnych in particular into the cultural life of Drohobych region and Western Ukraine as a whole.

Key words: *musical and social activity, theatrical arts, musician and pedagogue Theodor Barnych.*

До історії української музичної культури Теодор Барнич увійшов передусім як талановитий диригент, педагог, музично-громадський діяч. Тривалий час ім'я митця з відомих причин було призабутим, а точніше забороненим. Життя і творчість Теодора Барнича досліджували і продовжують вивчати музикознавці, педагоги, театрознавці й виконавці. Окремим граням його творчості присвятили свої праці О. Боньковська [2], М. Гнатенко [3], В. Кобрин [5],

П. Медведик [8], С. Пушик [11], Б. П'юрко [12], В. Ревуцький [13], Л. Філоненко [14] та ін. Але творча постать музиканта висвітлена доволі фрагментарно, тому вимагає окремого вивчення.

Мета статті – вивчити і проаналізувати життєвий та творчий шлях Теодора Барнича, а також ознайомити читачів з маловідомими документальними матеріалами, які стосуються його мистецької спадщини.

Музично-громадський діяч та диригент Теодор-Олександр Барнич народився в селі Балинцях біля Коломиї (нині Снятинського району Івано-Франківської області) 17 червня 1903 року в родині директора школи Василя Барнича та Юліани Барнич (доньки Петра Бойчука і Франціски з роду Слюзар). Хрещений 21 червня 1903 року в греко-католицькій церкві в Балинцях місцевим парохом Титом Войнаровським.

З 1910 по 1913 рр. Теодор вчився в народній школі імені Тараса Шевченка (Коломия). Після її успішного закінчення вступає до «підготовляючої кляси» Української державної гімназії в Коломиї, із стін якої вийшли такі відомі постаті, як М. Павлик, Л. Мартович, В. Стефаник, М. Черемшина, Я. Пстрак, Я. Барнич, С. Вінценз, Ю. Шкрумеляк, К. Трильовський та інші.

У 1915–1916 роках він змушений навчатися в «szkolie wydzialowej im. Kopernika». А з 1917-го – знову вчиться в Українській державній гімназії, де директором в цей період був знайомий просвітянин Прокіп Мостович. Вже під час навчання в юнака виявляється хист до мистецтва, зокрема музично-театрального. Великий вплив на Теодора має його рідний брат Ярослав – відомий вже на той час диригент, композитор, музично-громадський діяч, автор популярних пісень-танго й оперет.

З 1923 р. Т. Барнич працює вчителем музики в філіалі Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка в Чорткові. Тут знайомиться з Ольгою Бородай, донькою Петра Бородаєва з Станиславова та Антоніни Коссак (1878–1952), рідної сестри знаменитої акторки Катерини Рубчак.

Ольга Бородай народилася 10 лютого 1896 р. у Вигнанці (Галичина), закінчила «szkolu wydzialowu» в Станиславові, а з 1911 по 1914 рр. навчалася у приватній жіночій семінарії імені Людвіка Носса в Чорткові. П'ятого грудня 1917 року успішно складає іспит зрілості і їй на основі рішення краєвої шкільної ради дозволено виконувати обов'язки вчительки в публічних народних школах з польською та українською мовами навчання.

Разом зі своєю матір'ю Антоніною, акторкою народного театру «Руська бесіда» (1890–1921), потім Українського театру під дирекцією І. Когусяка (1921–1935), Ольга ще в юні роки їздить містами і селами багатостраждальної Галичини, щоб нести світло знань та вічної правди серед знедоленого народу.

Відомий краєзнавець П. Медведик у монографії «Катерина Рубчакова» наголошує, що А. Коссак на сцені «відзначалася вдалим епізодичними ролями, переважно грала характерні жіночі типи – матерів, ворожок, знахарок, цокотух, наймичок. Постійно співала у театральному хорі. У 20–30-х роках була у трупах В. Коссака, І. Когусяка, а в 1939–41-му працювала в Станиславівському обласному театрі імені І. Франка» [8, с. 13]. Останні роки проживала у Дрогобичі, де й похована на міському цвинтарі на вулиці М. Грушевського.

12 жовтня 1924 року Теодор Барнич та Ольга Бородай беруть шлюб, а в 1926-му – покидають Подільський край і оселяються в Дрогобичі. Тут Теодор проводить активну просвітницьку та музично-громадську роботу, створює духовий оркестр на заводі «Польмін» (пізніше Нафтопереробний завод № 1), з яким часто концертує. Ось що пише Марія Прим'як до фотоальбому «Нафтопереробний комплекс «Галичина»: «На заводі з кінця 20-х років минулого століття був прекрасний духовий оркестр, який добре знали всі мешканці міста. Керував оркестром талановитий музикант Теодор Барнич (1903–1946) – рідний брат відомого українського композитора Ярослава Барнича – автора популярних пісень-танго: «Чи тямиш?», «Гуцулка Ксеня», «Ох, соловію» та оперет. Музикант за освітою, він працював на заводі «Польмін», обіймаючи посади від рахівника до постійного бухгалтера розрахункового відділу» [9, с. 11].

Підтвердженням цього є віднайдена характеристика, підписана головою цехового комітету № 9 і затверджена юристконсультом Володимиром Кобрином: «Барнич Теодор Васильович поза бездоганною працею по своєму фаху на заводі, є одним з кращих робітників

профспілки. З великим признанням належить відзначити його щоденну працю в соціально-страховій та культурно-освітній комісіях, особливо має велику заслугу як талановитий організатор й диригент духової оркестри на нашому заводі. Всі нагоди і святкові дні використовує, щоби робітникам дати змогу послухати гарну музику. Т. Барнич весь свій вільний час присвячує культурно-освітній роботі і працює позаурочно для добра робітників» [5].

Позитивну характеристику Т. Барнич отримує і з основного місця роботи від головного бухгалтера Нафтоперегонного заводу № 1: «Барнич Теодор Васильович працює на заводі від 1926 року (спочатку як рахівник, а потім – бухгалтер розрахункового відділу), а з 24 вересня 1939 року є постійним бухгалтером того ж відділу головної бухгалтерії заводу. Під час своєї праці виказав велику пильність і знання своєї справи. ... Підвищення професійної кваліфікації дозволило його знання та досвід застосувати в справах Головної бухгалтерії». Наголосимо, що паралельно Т. Барнич працював вчителем музики в філіалі Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка в Дрогобичі.

Під час окупації він був диригентом аматорського драматичного гуртка при Українському окружному комітеті. За порадою свого рідного брата Ярослава, який в цей час працював диригентом Львівського оперного театру, Теодор Барнич разом з режисером Є. Вельгушем та балетмейстером О. Андрієвським підготував виставу К. Ванченка-Писанецького «Запорозький скарб» (створена в 1917 р., а музику написав Я. Барнич). Це була, фактично, перша вистава, яка пройшла з великим успіхом в окупованому Дрогобичі і сприйнята глядачем позитивно.

Відомому українському композиторові, диригенту, педагогові, музично-громадському діячеві Ярославу-Михайлу Барничу (1896–1967), автору славнозвісних оперет «Дівча з Масло-союзу», «Шаріка», «Пригода в Черчі», «Гуцулка Ксеня», популярних пісень-танго «Чи тямиш?», «Ох, соловію», «Ще раз!...», «Гуцулка Ксеня» також судилося працювати й творити на Дрогобичині.

Бував він з гастрольними поїздками на наших теренах ще в 1917 р., працюючи диригентом у Львівському стрілецькому театрі. Нагадаємо, що в цей час тут зібралися такі талановиті митці, як Василь Коссак, Микола Бенцаль, Йосип Гірняк, Катерина і Іван Рубчаки, Євген Коханенко, Амвросій Нижанківський, Михайло Онуфрак та ін.

Згодом, протягом 1921–1923 рр., Ярослав Барнич з театром товариства «Українська Бесіда» у співдружності з Олександром Загаровим і Йосипом Стадником гастролує містами Бойківщини (Стрий, Перемишль, Самбір, Дрогобич, Трускавець, Калуш, Борислав, Болехів, Яворів, Комарно).

На початку 1942 р. аматорський драмгурток перейменовано на Дрогобицький театр, директором якого став відомий громадський діяч Михайло Рабій. З'являються одна за одною вистави: «Хмара» А. Суходольського, «Маруся Богуславка» та «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького, комедія Г. де Мопасана «Її королівська величність жінка», драма С. Черкасенка «Казка старого млина».

Відзначимо, що Теодор Барнич успішно співпрацював з режисерами В. Шепелем, П. Крижанівським, Р. Тимчуком, Ю. Шерегієм (за час керівництва Ю. Шерегія з 7 жовтня 1942 року театр отримав назву Підкарпатський український музично-драматичний театр), Й. Стадником, а також диригентом «Дрогобицького Бояна» Б. П'юрком. Всі без винятку згадані вище вистави були поставлені на професійному мистецькому рівні за участю Теодора Барнич.

Про це довідуємося з дрогобицької преси, зокрема з газет «Дрогобицьке слово», «Вільне слово» та ін. Власне, за 15 січня 1942 року головний редактор «Вільного слова» інформує читачів міста, «що Український окружний комітет у Дрогобичі організує духову і симфонічну оркестри в Дрогобичі. Всі українці, що грають на яких-небудь інструментах, мають зголоситися в освітнього референта при Українським Окружнім Комітеті, або у п. Барнич в Дрогобичі на «Польміні» [4].

Цитуючи фрагмент відомого музиканта-педагога Богдана П'юрка із згаданого вище часописа, ми намагалися зберегти його в оригінальному вигляді, не наближаючи лексику та правопис до вимог сучасної літературної мови: «Слід би ще обговорити музичну сторінку вистав,

бо ж співи і танці займають у нашому побутовому театрі немале місце. Інша річ, що можна би серйозно оспорювати ролю чи потребу отих «давайте хлопці заспіваєм» в не дуже догідних до цього моментах п'єси. Музичні виставки часто переривають наростання драматичного напруження п'єси, але ж з другого боку, ніде правди діти, дають нам все привабливі зразки українського фольклору і хто зна чи не музика допомогла не одній старенькій п'єсі дожити по-важного віку на сцені українського театру.

Зважаючи оба ті протилежні моменти всі нові постановки старих народніх п'єс і в нас і на Україні, задержали музичну частину вистав, зрештою тільки відповідно до наших сучасних поглядів на ролю і потреби музики в театрі. Музичні вставки ставлять перед виконавцями тяжке завдання бути не тільки актором, але і співаком.

Зважаючи на цей важний момент, треба поставитися з великою вибачливістю до дуже часом поважних недосконалостей при виконанні поодиноких точок, тим більше, що музичний провід ні в одній виставі не стояв на висоті свого завдання. Стоїмо, на жаль, перед болючим фактом цілковитого браку в наслідок війни поодиноких інструменталістів в Дрогобичі і працю в цьому напрямі треба починати наново від основ. Більшість членів теперішньої оркестри просто не надаються до нього і тут нічого не вдіє шляхетна ініціатива ні тяжкий труд такої цінної одиниці і ратикованого фахівця як диригент п. Т. Барнич. Потрібна на будуче реорганізація.

З цього випливає конечність громадської опіки над театральним гуртком і велика потреба мистецького проводу скупченого в руках фахового режисера. Цілий ряд проблем як праця над талановитим молодняком для встановлення цілості сценічної гри, наука декламації, характеристика, чистота літературної мови, добір відповідного репертуару, редакція старих п'єс і багато інших справ, ставлять перед громадськими чинниками рубом справу підшукування і заангажування відповідної людини» [12].

Цікавою є й інформація з дипломної роботи М. Гнатенка: «Тільки почав новостворений колектив набирати сил, як почалася Велика Вітчизняна війна. Більша частина акторів на чолі з художнім керівником Д. Л. Гольдштейном виїжджає в евакуацію в Середню Азію, де і починає там працювати. Даних про репертуар і діяльність театру не збереглося, лише відомо, що театр носив ім'я М. Кропивницького, а переїхавши до Дрогобича в 1944 році, знову театр не має імені, а носить таку назву – Дрогобицький обласний музично-драматичний театр. Як вище згадувалось, одна частина акторів лишилась в окупованому німцями місті. Зразу ж з липня місяця починає виходити в Дрогобичі газета «Вільне слово» ОУН. Як повідомляла газета, при відділі пропаганди ОУН утворюється аматорський драмгурток при УОК (Український окружний комітет). Перша вистава була «Запорізький скарб». (Під гучні оплески закінчилась перша вистава). Режисер – Є. Вельгуш, балетмейстер – О. Андрієвський, диригент – Т. Барнич. Артисти: Симейкова, О. Шимков, С. Мацюрак, Є. Кшнірівська.

А уже в січні аматорський драмгурток починає називатися Дрогобицький театр, який має своє керівництво. Його директором був призначений доктор філософії, член НТШ, професор дрогобицької вчительської гімназії, художник і письменник Михайло Рабій.

Наступна вистава – «Хмара» А. Суходольського, яка увінчалась сенсаційним успіхом. Надзвичайно вдала і смілива обсада на ролі дозволило дрогобицькій публіці пізнати нову артистку І. Паньківну (Настуся).

Вроджений талант, прекрасна дикція, молодий вік дають запоруку великого артистичного розвитку нової зірки дрогобицької сцени. Дорівнює своєю грою О. Бориславський (Андрій), Горпина – Симейкова, Семен – П. Кльось, Кузьма – І. Сенейко, Жид – О. Шимко, Мати Настусі – М. Сенечкова, спів і танці постройлись до цілісності вистави. Дається відчуття мистецьке музичне керівництво Т. Барнича, але оркестр ослабий, не повністю укомплектований. Декорації і костюми у виконанні І. Сенейки – прегарні. Вистава пройшла з повним успіхом. Численна публіка пережила гарний мистецький вечір» [4].

Найближчим часом театр готує наступні постановки: «Маруся Богуславка» та «Чорногора у вогні». У січні також відбувається прем'єра вистави «Ой, не ходи, Грицю...» і майже після одномісячної перерви в перших днях березня 1942 року Дрогобицький театр поставив історичну драму М. Старицького «Маруся Богуславка», режисер-постановник – новий

художній керівник В. Шепель. Щоб підсилити музичну частину вистави, був запрошений хор «Боян» – диригент Б. П'юрко.

Наступними прем'єрами були: комедія Гі де Мопасана «Її королівська величність жінка» та символічна драма С. Черкасенка «Казка старого млина» в постановці нового режисера театру П. Крижанівського. Вистави відбулись після довгої перерви в роботі театру. Це сталося тому, що театр пройшов реорганізацію і запропонував дрогобицькій публіці цілу низку нових артистів.

Вистава С. Черкасенка «Казка старого млина» дуже складна для постановки, тому режисер-постановник П. Крижанівський приклав багато зусиль, щоб вистава була професійною. Театр проявив врешті своє обличчя, а запал молодих сил і співпраця всього персоналу дає запоруку, що незабаром дрогобиччани дочекаються ще кращих успіхів театру. У виставі зайняті актори: П. Крижанівський, Костюк, П. Кльось, Корлятович, О. Кобільник, сестри О. та І. Паньківни, Весела... А роль Казки талановито виконала артистка Львівського театру Л. Кривицька.

Дивно, що фашисти не заборонили у Дрогобичі виставу «Казка старого млина» С. Черкасенка. Цій пристрасній і поетичній п'єсі, мабуть, ніколи не судилось звучати так злободенно і пророче, як тоді, в час війни, адже її антигероем, антисимпатиком був германець Вагнер, інженер-прагматист, злісний руйнівник української природи, ворог цієї країни.

Для зміцнення трупі театру у другій половині вересня 1942 року до Дрогобича приїжджає з цілою групою акторів Юрій Шерегії, який активно взявся за унормування всіх справ, пов'язаних з театром.

За його керівництва театр був названий Підкарпатським. Діяльність театру пов'язана на початку з іменами режисерів Романа Тимчука, Юрія Шерегія, музичних керівників професора Б. П'юрка, Т. Барнича, балетмейстера Кривцівни [3, с. 3–5].

1 лютого 1946 року Теодор Барнич раптово помер від серцевого нападу в приміщенні «Головкинопрокату». Дружина диригента працювала вчителем в середніх школах Дрогобича, а з 1 вересня 1953 року – завідуючою бібліотекою семирічної школи № 10 Померла 25 січня 1976 року і похована разом з чоловіком у Дрогобичі. Місце їх останнього спочинку – старовинний цвинтар на вулиці Трускавецькій [10].

Отже, Теодор Барнич відіграв значну роль у становленні й еволюції музично-просвітницького життя на Дрогобищині в першій половині ХХ сторіччя. Адже він створив духовий оркестр заводу «Польмін», а згодом провадив активну роботу як педагог у філії Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка у Дрогобичі, а також став одним із фундаторів театрального життя Бойківщини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З Музичного інституту ім. М. Лисенка в Самборі (вистава «Циганського Барона») / В. Барвінський // Діло. – 1929. – Ч.19.
2. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» (1915–1924) / О. Боньковська. – Львів : Літопис, 2003. – С. 272–278.
3. Гнатенко М. Творчо-виробнича діяльність Львівського обласного муздрамтеатру ім. Ю. Дрогобича за 1991–1995 роки : Дипломна робота КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого (на правах рукопису) / М. Гнатенко. – 1996. – 53 с.
4. Г. Р. Український окружний комітет у Дрогобичі / Г. Р. // Вільне слово. – 1942. – 15 січня. – № 6 (80). (Часопис для Дрогобищини і Самбірщини). – С. 1.
5. Кобрин В. Характеристика Теодора Барнича / В. Кобрин. – Рукопис. – 1 с. – Б. Р. Зберігається в архіві автора.
6. Лист Надії та Софії Вергановських з Коломиї до Людомира Філоненка у Дрогобич від 25 серпня 1999 року. Зберігається в архіві автора.
7. Лист Я. Барнича до В. Барнича із Самбора в Коломию від 1 березня 1928 року. Зберігається в архіві автора.
8. Медведик П. Катерина Рубчакова / П. Медведик. – К. : Мистецтво, 1989. – 105 с.

9. Нафтопереробний комплекс «Галичина». Історія і сучасність / [упор. М. Прим'як, І. Фецяк, О. Баран]. – Дрогобич : Коло, 2006. – 103 с.
10. Пастух Р. Дрогобицький некрополь / Р. Пастух. – Дрогобич: Сурма, 2008. – С.48–49.
11. Пушик С. Про авторів пісень «Червоні маки» і «Гуцулка Ксеня» / С. Пушик // Галичина. – 1995. – Ч. 106–114.
12. П'юрко Б. «Аматорський театр при УОК в Дрогобичі» / Б. П'юрко // Вільне слово. – 1942. – 31 січня. – № 13. – С. 3.
13. Ревуцький В. В орбіті світового театру / В. Ревуцький. – Київ–Харків–Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1995. – 245 с.
14. Філоненко Л. Ярослав Барнич: Науково-популярний нарис про життя та творчість / Л. Філоненко. – Дрогобич : Відродження, 1999. – 152 с.

УДК 78.082

М. Ю. ЧОРНОБАЙ

НАЦІОНАЛЬНО-ПРЕДСТАВНИЦЬКА ФУНКЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В ОСЕРЕДКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ

У статті розглянуто певні аспекти розвитку фортепіанного виконавського процесу та композиторську творчість в контексті сталих осередків проживання українців за кордонами автохтонних земель, виокремлено їх мотивацію та адресну аудиторію.

Ключові слова: осередок діаспори, друга хвиля еміграції, європейська фахова освіта, композиторська творчість, концертна традиція.

М. Ю. ЧОРНОБАЙ

НАЦИОНАЛЬНО-ПРЕДСТАВИТЕЛЬСКАЯ ФУНКЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ЦЕНТРАХ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА

В статье рассмотрены определённые аспекты развития фортепианного исполнительского процесса и композиторское творчество в контексте постоянных центров обитания украинцев за пределами автохтонных земель, выделена их мотивация и адресная аудитория.

Ключевые слова: центр диаспоры, вторая волна эмиграции, европейское специальное образование, композиторское творчество, концертная традиция.

М. U. CHORNOBAY

NATIONALLY REPRESENTATIVE FUNCTION OF PIANO PLAYING IN THE CENTERS OF THE UKRAINIAN DIASPORA INTERWAR PERIOD

Music art serves a variety of functions in diaspora one of which plays a crucial role of representing the national character.

The contribution to the national art made by national artists was demonstrated in foreign environment especially in the interwar period which was characterized by the formation and relocation of Ukrainian diaspora under the politically unstable conditions.

This period is also characterized by intensive professional and educational approach to specialized music performance and composition in Western Ukraine, a rich synthesis of musical performance and composition achievements by numerous professional groups in Europe and Russia which are connected with the education, creative and pedagogical activity of the Ukrainian musical culture representatives. All of this defines Ukrainian artistic self-actualization and its cultural demands as an organic part of social process.

Piano performance and composition for piano play a particular role in this process reflecting the aspects from the perspective of combining bright individual positions, national and mentality features along with professional achievements in the high schools of Vienna, Prague, Berlin, Paris, Saint Petersburg and Moscow. Each of these centres of music art at the beginning of XX century included Ukrainians both as a part of population in the foreign state and as the diaspora.

The oldest centres of Ukrainian musical and art emigration characterized by the development of piano art development became Vienna and Prague.

A well known representative of piano art is Sofiya Dnistrianska who was a very progressive and actively performing pianist in Vienna and Prague and the one who introduced new tendencies in the concert traditions of her motherland Halychyna.

Liubka Kolessa's performance was considered as extensive and rich. She was taught by Viennese professionals such as L. Tern, E. D'Alber, E.Sauer who influenced her and thus her pieces combined national and mentality characteristic features. Her programs contained not only world classics pieces but also those of Ukrainian composers.

Another person whose repertoire politics was no less consistently national was a pianist and a camerallist Daria Hordynska-Karanovych. Her major contribution was the representation and enlightenment of national music art in Austria and in the USA.

The second wave of the emigration was also tightly connected with Prague, the centre of Ukrainian diaspora.

The Central Union of Ukrainian Students in Prague (founded in 1922), Ukrainian Free University in Prague gave a unique opportunity to get the education in a mother tongue and Czech degrees were recognized in the countries of Central, Eastern and Southern-Eastern Europe. A great deal of pianists worked in this institution: Vasyl Barvinsky (1888–1963) taught here the theory of music from 1929–1930. He was a pedagogue, conductor, pianist, doctor of musical arts, composer, musical critic.

The head of the department in 1923–1928 was a prominent composer, brilliant pianist, doctor of philosophy Nestor Nyzhankivsky (1893–1940).

One of the leading pedagogues of the institute in 1922–1933 was a famous pianist, musical critic and researcher Sofia Dnistrianska (1882–1956).

In the conditions of camping life the art institutions were also functioning. In 1946 on the 15th June the musical school was opened and run by Zenoviy Lysko, the professor of Lviv-based M.Lysenko conservatory, a composer and music specialist.

The German grouping of Ukrainians presented by a number of bright figures plays a significant role: Basener (a soprano singer), Leoniv (a tenor singer), Rostkivsky (a baritone choir singer), Shukhevych (piano solo) and Mykhailo Masliak (opera singer).

Ukrainian representatives in France are much less researched. Oleksandr Brailovsky who is one of them comes from Kyiv and he is following Leshetytsky and Busoni's schools.

Beyond the limits of Europe the piano art is represented by the diaspora artists from the USA and Canada. Musical performance was the main field of work of Ihor Bilohrud (1916–1992) who originally comes from Poltava region. He is the graduate of the Kyiv-based Conservatory and musical conservatories in Heidelberg and Carlsruhe.

Another musician of Ukrainian origin is a world famous Odesa-based graduate of Saint Petersburg Conservatory Simon Barere (1896–1951) who was taught by Anna Yesypova and Felix Blumenfeld and he used to be a pedagogue of Kyiv musical school (one of his students, Borys Maksymovych, was a representative of musical art of Ukrainian emigration in the USA), as well as touring pianist.

The pianist Roman Savytskyi is the organizer of artistic life in the American diaspora (he took the piano classes given by V.Barvinskyi in the Institute named after Lysenko in Lviv as well as Hezhman and Kurtz's ones in Prague conservatory.)

The ex-professional pianist Vasyl Chaikivsky (Kyiv conservatory graduate) had his own singing school with piano and theoretical courses in Stuttgart. In general he was committed for more than 35 years to concert and pedagogical activity in Ukraine, Poland, Germany and America.

One of the representatives of western Ukraine was Antin Rudnytskyi, a prominent pianist and accompanier, a graduate of Lviv Berlin High School and Berlin University.

A variety of artistic directions is peculiar for Ihor Sonevytsky (1926–2006), a pedagogue, composer, conductor, music specialist, a graduate of Lviv and Vienna Music Academy and High Musical Academy in Munich (1950).

Lviv-based Bohdan Perfetskyi (a graduate of High Musical Institute and taught by Shuhevych, Barvinsky and professor Helmer in Vienna) actively performed as an accompanier and lectured in the department of the Institute of Music in the USA, Philadelphia.

Composition is represented by V. Hrudyn, a graduate of Kyiv and Odesa Conservatories.

Oksana Bryzhun, born in Transcarpathian region, represents Canadian piano pedagogic. She graduated from the City Musical School and State Conservatory in Bratislava (Slovakia), Munich and Royal Conservatories in Toronto and a musical department of Toronto-based university (Pedagogical department where she finished her studies in 1949). Achievements in the music performance, pedagogic of composition are combined by Sofia Holod who originates from Berezhany and graduated from High Musical Institute named after Lysenko in Lviv.

Composing activity is added by the work of Kyiv-based pianist Yuriy Fial (a graduate of the Kyiv Conservatory, Berlin Musical Academy, Royal Conservatory of Brussels, a member of the Berlin Seminar of Artists, a participant of Brussels quintet of wind instruments).

The representation of Ukrainians on the South American continent is not significant. The brightest figure is a pianist, a composer and a pedagogue Taras Mykysh (1913–1958) – a graduate of the Simkhovych's piano class in Kyiv and composition in Moscow (composition class of Yavorsky).

Therefore, each centre of the Ukrainian diaspora during the interwar period (Vienna, Prague, Berlin, Paris, New York, Philadelphia, Toronto) becomes considerably important from the perspective of the pianists' creative work. Piano art is presented as the musical performance, touring concert activity, pedagogic, composition. The performers introduced new original methods in popularizing creative examples: performance and original performance of the pieces by Ukrainian artists and world classics, realization of target, thematic, single author piano programs, obtaining of laureate distinction in the international piano competitions, formation of powerful basis of multi genre concert, repertoire, and nationally-flavored didactic literature. The pianists appear to be the founders of specialized centres thus building up the system of arts institutions among the diaspora and at the same time fostering the national spirit. Concert and touring activity causes the high level of representative functions of the Ukrainian piano performance which is in harmony with the burning technical and style searching of European art of this period.

Key words: *Diaspora Center, the second wave of emigration, European vocational education, creative composer, concert tradition.*

Музичне мистецтво у діаспорних осередках відіграє різнопланові функції, вагома роль належить національно-представницькій. Можливість продемонструвати мистецькі здобутки національних митців у позанаціональному середовищі набула особливої актуальності у міжвоєнне двадцятиліття – період, який у цілому характеризується також формуванням та зміною локалізації осередків української діаспори в умовах мінливої політичної ситуації.

Названий часовий відтинок вирізняється й інтенсивними процесами професіоналізації фахової виконавської та композиторської освіти на західноукраїнських територіях, багатством синтезувань у виконавських та композиторських напрацюваннях здобутків численних фахових осередків Європи та Росії, з якими пов'язане навчання, творча й педагогічна діяльність представників української музичної культури. Це характеризує мистецьку самореалізацію й культурні запити української діаспори як органічної складової суспільних процесів: «Навіть

побіжний аналіз культурно-мистецького життя української діаспори міжвоєнного періоду ХХ ст. підтверджує її фундаментальну роль у збереженні історичної пам'яті українського народу, розбудові фундаменту майбутньої незалежної Української держави в умовах бездержавності. Найвагоміші досягнення європейського українства цього періоду – збереження культурної та політичної ідентичності української нації, забезпечення тягlosti її присутності у просторі та часі на європейському континенті і тим самим підтвердження європейської ідентичності українців» [2].

Окреме місце в цьому процесі належить фортепіанному виконавству та композиторській творчості для фортепіано, які відображають названі аспекти з позицій синтезування яскравих індивідуальних позицій, національно-ментальних рис у поєднанні з фаховими надбаннями, здобутими у ході навчання й праці у музичних вишах Відня, Праги, Берліна, Парижа, Петербурга, Москви. Знаменно, що в кожному з названих центрів музичного мистецтва першої половини ХХ століття наявні осередки українства як частини населення у складі іноземної держави, так і в якості діаспори.

У спеціальній літературі вони аналізуються у контексті досліджень мистецьких процесів окремих діаспорних осередків [2; 6; 8; 10]. Деякі праці присвячені питанням зарубіжних складових мистецької освіти [3], окремим жанрам фортепіанної творчості (насамперед – дидактичної) [9; 12], визначним постатям серед виконавців та композиторів [10; 5]. Завдяки цьому можна сформулювати певний панорамний огляд аспектів розвитку фортепіанного виконавського процесу та експонованої ним композиторської творчості в контексті сталих осередків проживання українців за кордонами автохтонних земель, виокремити їх мотивацію та адресну аудиторію, що і становить мету пропонованої розвідки.

Найдавнішими центрами української музично-мистецької еміграції, у яких наявний розвиток фортепіанного мистецтва, стали Відень та Прага. Українська політична еміграція Відня 20–30-х рр. ХХ ст. активно працювала для реалізації української національної ідеї шляхом політичного й духовного виховання засобами мистецтва зокрема. Культурницькими інституціями тут стали Українське академічне товариство «Січ» (засноване 9 січня 1868 р.).

«Перші українські піаністи, що концертували в світі, здобули освіту у Відні. Важливу роль у їхньому становленні відіграла підтримка української діаспори в цьому місті – чисельної, організованої та національно свідомої», – зазначає О. Дітчук [3]. До визначних представників фортепіанного мистецтва належить Софія Дністрянська – одна з найактивніше концертуючих та прогресивних піаністок Відня й Праги, яка своїми програмами внесла нові тенденції в характер концертних традицій рідної Галичини: це сольні піаністичні програми, укладені з масштабних композицій, нерідко орієнтовані на втілення певної національної ідеї.

Масштабом і багатством відзначалось виконавське мистецтво Любки Колесси – випускниці віденських вчителів Л. Терна, Е. д'Альбера, Е. Зауера, які синтезувались з національно-ментальними характеристиками. У її програмах були, окрім світової класики, твори українських композиторів – М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського. Здійснила низку аудіозаписів з найпрестижнішими світовими фірмами, на концертах (зокрема в Лондоні) виступала в народному костюмі. У симфонічних програмах співпрацювала з найвидатнішими диригентами її сучасності, такими, як Вільгельм Фуртвенглер, Бруно Вальтер, Віллем Менгельберг, Герберт фон Караян, Карл Бем та ін. З 1942 р. працює педагогом у Торонтській консерваторії (тепер Королівська музична консерваторія), Музичній консерваторії Квебеку, на музичному факультеті університету Мек'Гіл [4].

Не менш послідовно національною була репертуарна політика Дарії Гординської-Каранович – піаністки й камералістки, діяльність якої значною мірою пов'язана з Віднем. «Характерною прикметою Д. Каранович як української піаністки в Австрії було поєднання фахової роботи в австрійських концертних організаціях, з одного боку, і постійного тісного пов'язання з українською діаспорою, з другого. У цьому проявилася особлива ситуація Відня, що дозволяла українцям плідно розвивати свою культуру в австрійських умовах», – відзначає дослідниця віденський фортепіанних традицій в українському фортепіанному мистецтві О. Дітчук [3]. Найвагомішим здобутком її виконавства стала представницько-просвітницька функція щодо

національного музичного мистецтва як у Австрії, так і в подальшому в США (насамперед творів В. Барвінського, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського).

Друга хвиля еміграції також тісно пов'язана з Прагою як осередком української діаспори. «Прага міжвоєнного періоду стала інтелектуальним тлом формування української національної ідеї, інтенсивного творчого діалогу української інтелігенції по лінії Прага–Париж, Прага–Краків, Прага–Берлін, Прага–Відень, Прага–Варшава, з побратимами з Києва, Львова, Харкова», – зазначає дослідниця суспільно-культурного національного діаспорного феномена Наталія Гумницька [2]. І якщо перші хвилі характеризувались прибуттям до вихідців зі східних регіонів України, то у міжвоєнне двадцятиліття чеські міста дали притулок вихідцям з Галичини та Закарпаття. Центральний союз українського студентства у Празі в (заснований в 1922 р.), Український вільний університет в Празі надавали унікальну можливість отримати освіту рідною мовою, а дипломи чеських установ визнавалися країнами Центральної, Східної та Південно-Східної Європи. В Інституті було створено можливість підготовки педагогічних кадрів для українських шкіл і позашкільної освіти. На 4 факультетах (серед яких музично-педагогічний) працювало 33 кафедри соціальних дисциплін і 6 – загальних, з них з музичною спеціалізацією дві кафедри: теорії музики та композиції історії музики, а також чотирьох педагогічних класів (фортепіано, диригентури, вокалу, скрипкового).

Діяльність цього закладу пов'язана з іменами численних піаністів: теорію музики з 1929 р. по 1930 р. тут викладав Василь Барвінський (1888–1963) – педагог, диригент, піаніст, доктор музикознавства, композитор, музичний критик, багатолітній директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Доцентом факультету в 1923–1928 рр. був відомий композитор, блискучий піаніст, доктор філософії Нестор Нижанківський (1893–1940), згодом викладач Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові (1931–1939).

Одним із провідних педагогів інституту в 1922–1933 рр. була відома піаністка, музичний критик і дослідниця Софія Дністрянська (1882–1956). На Другому українському науковому з'їзді в Празі (1926 р.) вона виголосила доповідь «Національні елементи у фортепіанній музиці останніх десятиліть», яку ілюструвала грою музичних зразків у власному виконанні.

В умовах табірної життя функціонували мистецькі заклади. Так, 15 червня 1946 року в Міттенвальді відкрилася музична школа під керівництвом професора Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, композитора, музикознавця, доктора Зеновія Лиська. Цей піаніст здобував фахову освіту в Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові по класу теорії музики в С. Людкевича, по класу фортепіано в М. Криницької (1911–1914 рр.), В. Барвінського (у 1922 році). У 1924 році, перебуваючи в Празі, був учнем Ф. Якименка, а також навчався на музикологічному відділі Карлового університету в класі З. Неєдли, докторат здобув там само в Українському вільному університеті (1928 р.). Композитор залишив досить вагомий фортепіанний спадок: «Сонату» (Прага, 1927 р.), дві фуги, «Буковинську коломийку», прелюдії, п'ять мініатюр на теми українських народних пісень, чотиричастинну «Хлопську сюїту» (1938 р., для фортепіано з оркестром – Концерт (юнацький, Прага, 1928 р.)) і фортепіанне тріо.

Важливим за значенням є німецький осередок українства, представлений низкою яскравих постатей: 11 березня 1921 року українська громада в Берліні влаштувала урочистий вечір на спомин 60-х роковин смерті Т. Шевченка за участю поета Б. Лепкого, співаків А. Базенер (сопрано), Леоніва (тенор), Ростківського (баритон), хору та Т. Шухевича (фортепіанне соло). Знаковим було першовиконання у програмі концерту чотирьох мініатюр В. Барвінського: «Заколисна пісня», «Український танець», «Лірницька пісня» та «Гумореска». Натхненню виконанні Тарасом Шухевичем, вони були зустрінуті гарячими оваціями слухачів, які, живучи за межами рідного краю, відчули щирість української душі і стали свідками виходу новітньої української музики на європейські обшири.

Наприкінці квітня 1924 р. у пресі з'явився анонс про спільний концерт 5 травня Тараса Шухевича та оперного співака Михайла Масляка, тоді піаніст виконав композиції В. Барвінського, О. Глазунова, Ф. Шопена¹. Про виконавський рівень та стиль Шухевича-

¹ Діло. – 1924 р. – 23 квітня.

піаніста цього періоду красномовно свідчить рецензія М. Волошина¹ на його виступ спільно з Михайлом Масляком у вищезгаданому концерті, організованому Музичним товариством ім. М. Лисенка. Цей концерт став значною мистецькою подією, що її, за свідченням М. Волошина, відзначила зарубіжна преса: «Проф. Т. Шухевич, після повороту з Берліна зі студій, виступив, можна сказати, вперше перед нами зі самостійним концертом. Хто знав дотепер піаністичні спосібності Т. Шухевича, цей мусить признати, що останній його виступ був найкращим під оглядом технічним та інтерпретаційним. Підношу перш усього гарний удар, яким відповідно уміє послуговуватись у кантилені та у бравурно-ритмічних партіях. Тому-то зіграні ним твори, хоч невеликі, радше мініатурово закроєні (Ф. Шопен: *Berseuse*, а передовсім Барвінського: «Лірницька пісня» і «Прелюдія») вийшли гарно тут і там у цікавій зовсім оригінальній інтерпретації. Т. Шухевич є надто одним з тих артистів-піаністів, що також акомпаніамент трактує не менше солідно, як твір сольовий. Його акомпаніація своєму товаришеві співакові на цім концерті заслугоє на спеціальне призначення»², – писала тогочасна преса.

Менш дослідженим є українське представництво у Франції. Його репрезентує киянин Олександр Брайловський – послідовник шкіл Т. Лешетицького та Ф. Бузоні. Його виконавська кар'єра розпочалась тріумфальним дебютом у Парижі в 1919 р. й охопила гастрольні тури й довготривалі контракти у Нью-Йорку (в 1938 р.), Брюсселі, Цюриху, Мехіко, Буенос-Айресі, Монтевідео, Москві та Ленінграді. Йому належить заслуга виконання першої концертної програми з творів Ф. Шопена на інструменті композитора та піаніста, який охопив концертними подорожами Бразилію та Аргентину. Музикант здійснив запис 78 дисків з фортепіанними творами світової класики (був видатним інтерпретатором композицій Ф. Ліста та Ф. Шопена).

Позасвітове представництво фортепіанного мистецтва діаспори представляють митці США та Канади. Виконавство було провідною сферою діяльності вихідця з Полтавщини Ігоря Білогруда (1916–1992) – випускника Київської консерваторії та музичних консерваторій Гайдельбергу та Карлсруе [4, с. 23]. Як піаніст-гастролер виступав у різних містах Європи та Америки, а згодом заснував власну музичну школу в м. Бервин (Іллінойс, США). В еміграції виявив себе як піаніст і композитор (зокрема його фортепіанному доробку належать «Дванадцять варіацій» *gis-moll*).

Серед виконавців українського походження зі світовим іменем є одесит Симон / Семен Барер (Simon Barere 1896–1951) – випускник Санкт-Петербурзької консерваторії у класах Анни Єсипової та Фелікса Блуменфельда, педагог Київського музичного вишу (де серед його учнів був представник фортепіанного мистецтва української еміграції у США Борис Максимович), гастролуючий піаніст. У США перебував з 1939 р. (через еміграцію в Німеччині, Швеції, Великобританії). Серед здобутків музиканта – виконання Першого концерту П. Чайковського для фортепіано з оркестром під керівництвом Томаса Бічемема у Лондоні в 1934 р., виступи в Карнегі-холі (вперше – в 1936 р.), запис фірмою Remington Records сонати Ф. Ліста *h-moll* в 1947 році (випущений в 1950 році).

Його учень – Б. Максимович – концертував у Парижі, Лондоні, Гамбурзі, Женеві, Копенгагені, Мюнхені та в інших містах Центральної і Східної Європи, а згодом оселився у США, продовжуючи свою виконавську та педагогічну діяльність.

Організатором мистецького життя в американських осередках діаспори був піаніст Роман Савицький (представник класу фортепіано В. Барвінського у ВМІ ім. М. В. Лисенка у Львові та І. Гежмана й В. Курца у Празькій консерваторії). З початку еміграційного періоду творчої діяльності у Німеччині давав концерти в ДП-таборах. З 1949 року викладає приватно у Філадельфії і Нью-Йорку. В 1952 році організував і став директором Українського музичного інституту в Нью-Йорку. Відділи цього інституту існують у багатьох містах. Його заслугами є першовиконання фортепіанного концерту Василя Барвінського, авторство методичного дослідження «Основні засади фортепіанової педагогіки» та фортепіанних обробок народних мелодій для молоді».

¹ Діло. – 1924 р. – 17 травня.

² Волошин М. З концертової салі // Діло. – 1924. – 17 травня. – Ч. 107.

Колишній професор фортепіано ВМІ Василь Чайківський (випускник Київської консерваторії) мав власну школу співу з фортепіанно-теоретичними курсами у Шгуттгардті. Загалом присвятив більше ніж 35 років концертній та педагогічній діяльності в Україні, Польщі, Німеччині й Америці.

Серед представників західноукраїнських територій – знаний піаніст-концертант, акомпаніатор та композитор Антін Рудницький (випускник ВМІ у Львові Берлінської вищої музичної школи й Берлінського університету). Після диригентської та педагогічної діяльності у Львові та Харкові у роки еміграції у США (емігрував у 1938 р.) викладав у семінарії й коледжі св. Василя в Стемфорді, очолював ансамбль «Cosmopolitan Stars of Opera», був професором «Academy of Vocal Arts» у Філадельфії (Філадельфійській музичній консерваторії з 1958 р., Філадельфійській музичній академії з 1962 р.). Отримав низку відзнак міжнародних конкурсів як композитор (зокрема фортепіанних композицій: соната, сюїта, варіації, фантазія, диверти-мента та ін.).

Багатством напрямів мистецької самореалізації відрізняється композитор, музикозна-вець, диригент, педагог Ігор Соневицький (1926–2006) – випускник ВМІ у Львові, Віденської музичної академії та Високої державної музичної академії в Мюнхені (1950). Педагогічна діяльність як піаніста пов'язана з Українським музичним інститутом в Америці (1952–67), Академією Св. Юра в Нью-Йорку (з 1978). Він був президентом Українського музичного інституту Америки (1959–1961), членом Співки композиторів України, автором низки фортепіанних композицій.

Львів'янин Богдан Перфецький (випускник ВМІ у класах Т. Шухевича та В. Барвінського і проф. Гельмера у Відні) активно концертував як акомпаніатор та викладав у філії Музичного інституту Америки у Філадельфії.

Композиторське представництво постає в особі киянина В. Грудина (Грудини) – випускника Київської та Одеської консерваторій. Музикант гастролював у Києві, Львові та Нью-Йорку, включаючи до програм власні композиції (зокрема в його доробку два концерти для фортепіано з оркестром, п'єси). Працював професором фортепіано в Українському музичному інституті в Нью-Йорку [4, с. 44].

Канадська фортепіанна педагогіка представлена діяльністю уродженки Закарпаття Оксани Бризгун (випускниці Міської музичної школи та Державної консерваторії у Братиславі (Словаччина), Мюнхенської та Королівської консерваторій в Торонто, а також музичного факультету Торонтського університету (педагогічний відділ, де завершила навчання в 1949 р.). Здобутки у виконавстві, педагогіці композиції поєднує уродженка Бережан Софія Голод – випускниця ВМІ ім. М. Лисенка у Львові. Емігрувавши через Регенсбург (де також викладала фортепіано), працює як педагог у Музичному інституті ім. М. Лисенка у Торонто.

Композиторську лінію експонує доробок піаніста-киянина Юрія Фіали (випускника Київської консерваторії, Берлінської музичної академії, Брюссельської королівської консерваторії, члена Брюссельського «Семінару Мистців», учасника Брюссельського квінтету духових інструментів). Митець брав участь у Всесвітньому весняному фестивалі музики в 1948 році у Брюсселі. З 1949 року постійно проживає у Монреалі (Канаді). Ю. Фіяла – автор низки фортепіанних композицій (у тому числі трьох фортепіанних концертів, семи сонат, низки творів інших жанрів).

Скромнішим є представництво українців на південноамериканському континенті. До найяскравіших належить піаніст, композитор і педагог Тарас Микиша (1913–1958) – випускник класу фортепіано В. Сімхович у Києві та композиції у Москві (клас композиції Б. Яворського). З 1927 р. навчався у Віденській музичній академії (клас фортепіано Й. Сафіра та Й. Майєра, клас композиції Й. Маркса, у Вищій музичній школі у Відні (клас фортепіано П. Вайнгартена). До виняткових заслуг виконавця належить лауреатське звання Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Ліста у Будапешті (Угорщина, 1933, 2-а премія), конкурсу співу і фортепіано Віденської музичної академії (1933, 2-а премія) та конкурсу фірми «Безендорфер» у Відні (нагороджений престижним роялем). Гастрольна географія його успішних концертних подорожей охоплює Будапешт, Відень (1933, 1941–1945 рр.), Роттердам (Нідерланди, 1934), Стокгольм (Швеція, 1934), Ужгород (1936), Берлін (Німеччина, 1942), Бреслау (нині м. Вроцлав, Польща, 1943),

міста Румунії, Угорщини, Чехословаччини, Югославії. У 1946–1947 рр. перебував у Парижі (Франція). У 1947 та 1953 рр. здійснив велике концертне турне по Південній Америці. Звертає на себе увагу наявність у виконавському репертуарі творів українських композиторів (Л. Ревуцький, В. Косенко, М. Колесса, В. Барвінський) та власних опусів (сонат, фуг, прелюдій, Концерту для двох фортепіано, варіацій на теми народних пісень та ін.).

Таким чином, в осередках проживання української діаспори міжвоєнного десятиліття (Відень, Прага, Берлін, Париж, Нью-Йорк, Філадельфія, Торонто) фортепіанне мистецтво представлено як виконавство, гастрольно-концертна діяльність, педагогіка, композиторська творчість. Виконавці є новаторами у залученні оригінальних методів популяризації зразків творчості: виконання та першовиконання творів українських митців та світової класики, реалізація цільових, тематичних, моноавторських фортепіанних програм, здобуття лауреатських відзнак у міжнародних піаністичних конкурсах, створення потужного корпусу як різножанрової концертно-репертуарної, так і національно-окресленої високохудожньої дидактичної літератури тощо. Піаністи постають засновниками фахових осередків, тим самим реалізуючи в умовах діаспори розбудову системи мистецьких закладів, у межах яких здійснюється плекання національного духу. Концертно-гастрольна діяльність призводить до високого рівня представницьких функцій українського фортепіанного виконавства й творчості, яке демонструє суголосність з найактуальнішими техніко-стильовими пошуками європейського мистецтва окресленого періоду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галай О. Ю. Науково-педагогічна діяльність української еміграції у Чехословаччині у міжвоєнний період (1918–1939) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 / О. Ю. Галай. – Луганськ, 1998. – 17 с.
2. Гумницька Н. Культурно-мистецький феномен української діаспори міжвоєнного періоду: Європейський вимір / Наталія Гумницька // Міжнародний інститут освіти, культури та зв'язків з діаспорою НУ «Львівська політехніка» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dnlbwdeqVcJ:www.mio.k.lviv.ua/index.php%3Foption%3Dcom_content%26view%3Darticle%26id%3D189:2010-03-11-12-12-54%26catid%3D27:2010-03-12-08-53-22%26Itemid%3D48+&cd=1&hl=uk&ct=clnk&gl=ua&client=firefox-a
3. Дітчук О. Р. Роль Віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора першої половини ХХ століття). – автореф. на здоб. наук. ступ. кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. Р. Дітчук. – Львів, 2009. – 20 с.
4. Книга мистців і діячів української культури, учасників Першої зустрічі українських мистців Америки й Канади з громадянством у дні 3–5 липня 1954 / [вст. сл. А. Курдидика ; Упоряд. М. Бажанський та ін.]. – Торонто : [б. в.], 1954 (Друк. ОО. Василян). – 312 с.
5. Климчак М. Тріумфальна спадщина української піаністки зі світовою славою / Марія Климчак // VIDIA. – 10/02. – 2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://vidia.org/2013/9951>
6. Кухар Р. Віденська «Січ» / Роман Кухар. – Київ, 1994. – С. 10–12.
7. Літературні вечори в Українському Інституті Модерного Мистецтва Чикаго, 1973–2006 // [укладачі Віра Боднарук, Володимир Білецький]. – Донецьк : Український культурологічний центр, 2006. – 140 с.
8. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / Наріжний Симон. – Львів–Кент–Острог, 2008. – 370 с.
9. Німилович О. Фортепіанні цикли Ігоря Соневицького та їх роль у збагаченні навчально-педагогічного репертуару вищої та середньої школи. / О. Німилович // Етнос. Культура. Нація. Випуск IV. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Дрогобич : Коло, 2004. – С. 136–144.

10. Павлишин С. Від упорядника / С. Павлишин // Туркевич С. Фортепіанні твори / [упорядник С. Павлишин]. – Львів : ЛНСКУ, 2005. – С. 3–6.
11. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукиjanович / С. Павлишин. – Л. : БаК, 2004. – 160 с.
12. Юзюк З. І. Естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей українських піаністів-педагогів ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Юзюк Зоряна Іванівна. – Л., 2012. – 16 с.

УДК 783.65(477.84)

Г. С. МІСЬКО

**ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ
ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ ТА ЙОГО ВИКОРИСТАННЯ
У ТВОРАХ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

У статті досліджено проблему запису та упорядкування обрядового фольклору Західного Поділля у рукописних співаниках та друкованих виданнях початку XVIII – першої половини ХХ ст. Розглянуто хронологічні етапи дослідження обрядового фольклору Західного Поділля. Охарактеризовано трансформацію та використання фольклорного матеріалу в творчості західноукраїнських композиторів.

Ключові слова: музична культура Західного Поділля, фольклорні записи, рукописні співаники, творчість західноукраїнських композиторів.

Г. С. МІСЬКО

**ИССЛЕДОВАНИЕ ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРА
ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ И ЕГО ИСПОЛЬЗОВАНИЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

В статье исследованы вопросы записи фольклора Западного Подолья в письменных песенниках и печатных изданиях начала XVIII – первой половины ХХ в. Рассмотрены хронологические этапы изучения обрядового фольклора Западного Подолья. Охарактеризованы трансформация и использование фольклорного материала в творчестве западноукраинских композиторов.

Ключевые слова: музыкальная культура Западного Подолья, фольклор, письменные песенники, творчество западноукраинских композиторов.

G. S. MISKO

**STADY OF THE RITUAL FOLKLORE
OF WESTERN PODILLYA AND USE IT IN THE CREATION
OF THE WEST UKRAINIAN COMPOSERS**

The culture of the Ukrainian people has imaginative and engaging personality to a joint creative activity. Each region of Ukraine, has its own specific traits and causes concern for comprehensive research scientists, It provides awareness and promote national values of each of the following generations.

Modern Ternopil region included Western Podillya and characterized by extremely bright palette of folk customs and rituals, with extremely rich musical heritage-this causes – this causes interests in academics composers and researchers.

The task of modern scientists and researchers use the rich legacy of past generations and include a large number of supporters. especially the younger generation, and show the beauty of the national wealth for future generations.

The first period of study of the abovementioned problems associate with the beginning of the 18th century, where we have preserved the manuscripts collections of ceremonial music material belonging to the representatives of the Ukrainian clergy. Result of amateur activity of collectors of folklore were grouped in a handwritten book of scribes.

The question the study and use of regional ritualism was very interested famous scientist and the prominent folklorist off F. Kolessa. So, in the introduction to a collection «Folk songs from the Galician Lemko», scientist gave two big groups in the musical tradition: the West (Galicia-Volyn) and East, historically more later.

His follower to study the specifics of regional folk style to his composer activity, became the son – M. Kolessa, in their work giving homage to the genre of arrangements of folk songs, enriching its unique flavor of musical palette of the Western region.

The culture of each people has its own customs and traditions. The culture of the Ukrainian people has imaginative and engaging personality to a joint creative activity.

Among the first researchers to regional folk heritage – a representative of the famous 18 century family of Ternopol Region – P. Bilynskiy (19.01.1847–13.12.1916). He had a good education and he graduated from the gymnasium. He was interested in the historical past of past of his land and a rich heritage of folk customs and rituals. P. Bilynskiy was a priest, many hung out with people and had the opportunity to explore beauty of Ukrainian customs, songs that are performed during various holidays. His experience he recorded in handwritten edition, the new generation has the opportunity to enjoy valuable rarities of past.

Continued to collect and record folk customs in off 18th rites and folk songs of the Ternopol region I. Pashcovsky. This collection contains texts of spiritual and secular songs, including himself and I. Pashcovsky. According to modern scholars, «it is one of the most interesting and most valuable collections of not only writing Foundation scientific society Shevchenko, but also all other collections of archival institutions of Ukraine». They like simple people and performed at popular holiday.

An important role in collecting and playing the folklore of Western Podillya plays V Gnatyk, a researcher at the European level. He was born in Velesniv, a modern Monastery area. In his researches collected many songs of different genres: especially Christmas carols. Note that in V. Gnatyk, one of the first paid serious attention to the features listing Church carols in the national environment of Western Podillya.

The work in V. Gnatyk «Carols» is the first scientific publication, which swept through the records from the beginning of the 19-th century, contains 95 folklore samples from manuscript sources of the Christmas traditions of Western Podillya.

The tradition of using folk songs of various genres continued professional composers XX century In his article we talk about creativity in V. Barvinskiy, who was born in Ternopol. Composer from childhood loved folk song, the customs of its people and subsequently used it in their works.

Modern researchers of creativity of the composer's score that he is very fond of folk creativity and often used it in their writings. The best samples of folk ritual music composer heard in childhood. His father and mother were educated people also great influence on composer's art of V. Barvinskiy had a familiarity with well-known experts of folk traditions, famous researchers of folk art – F. Kolessa, I. Rozdolskij. The creative heritage of the famous composer rich works with uses motives of Ukrainian folk music. An interesting creative work of composer «Carol», that is popular in contemporary artists written by the author in 1935. Collection includes 24 samples of the Christmas ritual traditions of Western Podillya and Central Ukraine.

So, modern scientists and researchers use the rich legacy of past generations and incorporate a large number of fans, especially the younger generation, discovering the beauty of the national wealth for future generations. The thesis deals with ancient traditions and current state of winter calendar ritualism of Western Podillya with consideration of transformational processes that have been taking place there under the influence of Christian church.

Key words: *musical culture of Western Podillya, folklore records, handwritten songbook, creative work of western ukrainian composers.*

Культура українського народу, його звичаї та обряди, збагачуючись від покоління до покоління, характеризуються творчим характером та здатністю залучати особистість до спільної творчої діяльності. Кожний регіон України, маючи свої специфічні риси, викликає у науковців, фольклористів інтерес для всебічного дослідження, що забезпечує усвідомлення й утвердження національних цінностей кожним з наступних поколінь.

Фольклорна музична спадщина Західного Поділля, куди належить і сучасна Тернопільщина, має давні історичні корені, тому входить в коло постійних зацікавлень сучасних дослідників, які, висвітлюючи окремі напрями трансформації святкової традиційної культури, не дають цілісної картини регіональної специфіки фольклорної спадщини.

Проблема збереження автентичного фольклору, використання його трансформації в професійній музичній творчості композиторів та самодіяльних виконавців була і залишається актуальною для істориків культури (О. Воропай [2], О. Дей [5]), музикознавців (А. Іваницький [17], О. Смоляк [13]), дослідників-етнографів та фольклористів (С. Людкевич [3], В. Гнатюк [6]). Генетичні засади та особливості національної специфіки народних українських свят та обрядів розглядають сучасні музикознавці та етнографи, зокрема П. Медведик [12], С. Стельмашук [15], О. Смоляк [13] та інші.

Мета дослідження – висвітлити регіональні особливості обрядової культури, зокрема на прикладі Західного Поділля, оскільки, попри спільні етнографічні ознаки, культурна спадщина кожного регіону України демонструє притаманні їй самобутні характеристики.

У цьому контексті зупинимось детальніше на проблемі вивчення обрядового фольклору Західного Поділля, перший період вивчення якого пов'язуємо з початком XVIII ст., звідки до нас дійшли збережені рукописи збірок обрядового музичного матеріалу, які належать в основному представникам українського духівництва. Результатом аматорської діяльності збирачів фольклору стали рукописні матеріали переписувачів, більше збережені на Львівщині: серед них співаники дяка-учителя М. Мاستила (с. Ялинкувате), священика Данієля Соколовського та Григорія Грушатицького (Самбірщина) та ін. [10, с. 380]. Наведене вище дозволяє трактувати означений період як «передпрофесійний», аматорський.

Серед перших дослідників Західного Поділля слід назвати Петра Стефановича Білинського (19.01.1847 р., с. Чернихів (сучасний Зборівський р-н) – 13.12.1916 р., с. Зарваниця (сучасний Теребовлянський р-н) – освітнього діяча, священика, фольклориста-аматора. Підкреслимо, що П. Білинський – відомий представник роду Білинських на Тернопільщині, які плекали традицію духовного та культурно-просвітницького служіння українській справі. Закінчивши духовну семінарію у 1874 р., він був парохом у багатьох селах Тернопільщини, а з 1897 р. – у с. Зарваниця [12, с. 16].

П. Білинський – один із перших українських збирачів та дослідників народних пісень Тернопільщини, що побутовали у першій половині XVIII ст. Згодом збирач згрупував їх у два рукописні збірники під назвою «Тернопільський». Інформацію про це можемо отримати із рукописних фондів Львівської національної бібліотеки НАН України [8], із історіографічних джерел, зокрема публікацій Ю. Медведика [10, с. 384] та П. Медведика [12, с. 6]. У першому збірнику зібрані записи з околиць Тернополя та Чорткова впродовж 1710–18 рр., у другому – записи до 1722 рр., серед яких – побутові пісні про кохання, родинне життя. Про спроби фахово проаналізувати зібраний матеріал свідчить те, що у 1897 р. П. Білинський передав два рукописні збірники народних пісень М. Грушевському для друку в «Записках НТШ» [4, с. 2–4].

Зібрані записи народних пісень та фольклорні матеріали П. Білинського були надруковані також у фольклорному збірнику «Русько-народні галицькі мелодії» П. Бажанського (1905–12 рр.), «Колядки та щедрівки» В. Гнатюка (1914 р.) [7, с. 6; 12, с. 6].

Цінним раритетом середини XVIII ст. є також рукописний співаник священика с. Мишковичі (сучасний Тернопільський р-н) І. Пашковського. У ньому зібрано тексти духовних та світських пісень, у тому числі і самого І. Пашковського. На думку сучасних науковців, це

один «з найцікавіших та найцінніших збірників не тільки рукописного фонду Наукового товариства ім. Шевченка, але й усіх інших колекцій архівних інституцій України» [10, с. 387].

Аналіз музичного матеріалу перелічених рукописів дозволяє стверджувати про тісне взаємопроникнення народних мотивів і мелодики пісень у церковний спів, адже збагаченням церковного співу близькими народно-побутовими інтонаціями духовенство прагнуло залучити якомога більше вірян до церкви. Церква також сприяла талановитим аматорам в укладанні та переписуванні рукописних збірників.

У кінці XVII–XVIII ст. традиційним стало складання окремих церковних рукописних збірників (кантичок) для задоволення духовних і практичних потреб прихожан, що засвідчує період структуризації жанру.

У переліку раних збірників такі рідкісні рукописи, як Зарваницький співаник (1726 р.), Супральський співаник (40-і роки XVIII ст.), «Камінський Богогласник» (1734 р.), «Співаник» з колекції Омеляна Калужницького, «Збірник духовних пісень» Дем'яна Левицького (1739 р.), «Збірник Псалм» (2 половина XVIII ст.) та ін. На жаль, всі ці збірники духовних пісень існували в одиничних екземплярах [7, с. 5].

Пісенні рукописні збірники початку XVIII ст. за своєю структурною будовою уклалися відповідно до церковного календаря; так, вже в рукописному співанику І. Пашковського (1742–1764 рр.) знаходимо окремий розділ «Пісні святим» [9, арк. 31–36]. Пізніше за такою структурою буде систематизовано Почаївський Богогласник.

Саме копітка праця переписувачів рукописних збірників, які часто були й авторами духовних текстів, стала предтечею важливої події у житті вірян краю – виходу з друку Почаївського Богогласника.

Ми схилиємося до думки низки вчених (Б. Кудрик, А. Рудницький, О. Гнатюк та ін.) про те, що у цей час найбільш авторитетною інституцією культивування духовного співу і церковних коляд у Західному Поділлі була Почаївська лавра. Найвагомішим доказом цього став вихід у церковній друкарні в 1790 р. першого друкованого в Україні видання «Богогласника» – збірника кантів та побожних пісень із текстами та мелодіями.

Про широку популярність Почаївського Богогласника свідчать численні його перевидання: в Почаєві у 1805, 1825 рр., у Львові – в 1850, 1886 рр. Ієрархія Російської православної церкви дала дозвіл на перевидання «Богогласника» в кінці XIX ст. в православному дусі, з численними змінами. Перші такі видання були опубліковані в Києві у 1884 і 1885 роках (в друкарні Києво-Печерської лаври), на початку XX ст. з'являються нові почаївські (1900, 1902, 1908 рр.) та петербурзькі (1900, 1902, 1905 рр.) передруки.

Почаївський «Богогласник» містить у собі 238 пісень, які присвячені Ісусу Христу, Пречистій Діві Марії, основним християнським святам та святим. Серед них і 24 коляди, більшість яких побутує і в сучасному співацькому середовищі.

Церковні пісні, зібрані у Богогласнику, глибоко сприйняли прихожани, тому через певний відтинок часу (друга половина XIX – перша половина XX ст.) вони асимілювались, витіснивши колядки дохристиянського змісту [7, с. 6]. Отже, видання Почаївського «Богогласника» стало етапним для розвитку української церковної музики.

Ряд інших фольклорних жанрів народної спадщини Західного Поділля представлені у фольклорно-етнографічній збірці «Народні звичаї та обичаї над Збручем» [16, с. 103]. Перша частина збірки «Весілля, гаївки» – видана у 1860 р., другої частини «Веснянки, вечорниці, колядки, щедрівки, купальські, обжинки, приказки» – у 1862 р. Автором збірок був уродженець с. Зарваниця, Гнат Михайлович Галька (псевдонім Жегота Михайлов Навротник) [16, с. 103].

Майбутній фольклорист, закінчивши духовну семінарію у Львові у 1850 р., був священиком та наглядцем народних шкіл у Тернополі. Його зацікавлення народною сутністю обрядів вилилося в етнографічні прагнення їх узагальнити та донести до краян. У творчому доробку фольклориста – етнографічні розвідки «Народний празник Купала» (1861 р.), «З народних казок», «Народні звичаї по галицькому березі ріки Збруч» (обидві 1893 року видання) [16, с. 103].

Цікавими для наступних поколінь дослідників-фольклористів є записи фольклорних пісень Західного Поділля, зібрані у праці С. Людкевича «Галицько-руські народні мелодії,

зібрані на фонограф Йосифом Роздольським», які вийшли з друку у двох частинах у Львові в 1906–1907 рр. До збірки увійшли 171 фольклорний зразок, з них: 106 мелодій Заліщицького повіту, Бережанського – 59, Збараського – 5, Тернопільського – 1 [3; 12, с. 6].

Визначальну роль у збиранні та відтворенні фольклору Західного Поділля належить уродженцю с. Велеснів Буцацького повіту В. Гнатюку, фольклористу європейського рівня. Його фундаментальні праці, серед яких – «Лірницькі пісні повіту Буцацького» (1896 р.), «Гаївки» (1909 р.), «Колядки та щедрівки» (1914 р.) свого часу були опубліковані в «Етнографічному збірнику» [6]. У двотомнику «Гаївки» (зібрав В. Гнатюк, мелодії О. Роздольського, розшифрував Ф. Колесса) надруковано записи 90 пісень від 14 респондентів від Збаражчини до Дністра [12, с. 8].

Саме В. Гнатюк одним із перших звернув серйозну увагу на особливості входження церковних коляд у фольклорне середовище Західного Поділля. Так, у «Передньому слові» до свого збірника «Колядки і щедрівки» видатний учений зазначив: «Коли колядки є витвором простонародним і походять усі з передтатарської доби, то церковні коляди є витвором духовних письменників та походять із XVII–XVIII ст.» [3, с. 3].

Названа праця В. Гнатюка – перше наукове видання, яке охопило записи означених жанрів від початку XIX ст., містить 95 фольклорних зразків з рукописних джерел різдвяної традиції Західного Поділля. Аналізуючи збірник, О. Дей зазначає, що серед великої кількості фольклорного матеріалу автор ретельно відбирав довершені та «досконалі в художньому відношенні твори, поклавши в основу видання найдавніші збірки та варіанти з Галичини», серед яких – збірки І. Вагилевича, З. Доленги-Ходаковського, рукописні матеріали І. Ляторовського з Гусятинського повіту [5, с. 229].

Мелодика обрядового фольклору Західного Поділля збагатила музичну мову композиторів першої половини XX ст., уродженців Тернопільського краю В. Барвінського, М. Гайворонського та ін.

Так, сучасні дослідники постаті В. Барвінського вказують, що він виховувався в атмосфері любові до рідної пісні, у своїй творчості віддавав данину жанру обробки народних пісень, збагачуючи її неповторним колоритом музичної палітри західного регіону. Правомірною тут є німецьке прислів'я, яке часто цитував О. Барвінський: «Де співають, там і оселяється, злі люди не знають пісень» [1, с. 74].

В. Барвінський особисто збирав і записував народні пісні, був знайомий з відомими фольклористами Ф. Колессою, Й. Роздольським. Результатом цієї праці стали «Колядки та щедрівки», написані для фортепіано зі словесним текстом, надруковані у 1935 р. у Львові. До збірки увійшло 24 взірці різдвяної обрядової традиції різних регіонів, їх талановиті аранжування викликають інтерес як сучасних виконавців, так і дослідників музики сьогодення.

Яскраву етнографічну орієнтацію втілила музично-театральна картина В. Барвінського «Українське весілля», написана у 1914 р. і поставлена силами «Глаголу» (Прага). Цей твір утверджував українську націю на рівні європейського середовища [11, с. 150]. Автентичний фольклор використав композитор і у Варіаціях на тему української народної колядки для фортепіано, щедрівці «Зозуленька» та «Коляді», які увійшли в дитячу збірку «Наше сонечко грає на фортепіано».

Л. Назар зазначає, що в композиторській спадщині В. Барвінського збережені та гідно репрезентовані фольклорні зразки повного річного обігу. Так, у збірнику «Українські народні пісні для фортепіано» зустрічаємо веснянки «Ой, не рости, кропе», «Ягіл, ягілочка», купальські – «Янчік», обжинкові – «Уже сонечко закотилося», коляда «Ізрівняй, Боже» [11, с. 151]. Згадаємо також його колядки «Ой дивнеє народження» для голосу, скрипки та фортепіано, неперевершені за мелодичністю «Що то за предиво», «Не плач, Рахіле».

Нещодавно стараннями Р. Савицького-молодшого (його батько свого часу був учнем В. Барвінського) було знайдено нові версії коляд «Що то за предиво» та «Ой дивнеє народження». Цікавим прикладом поцінування українського мелосу став факт, що «коляда В. Барвінського «Дивная новина» у виконанні хору Мюнхенського радіо посіла перше місце в міжнародному конкурсі коляд для хорових колективів Європи у 1998 році» [11, с. 141].

Чималий внесок у справу поширення народної творчості належить Нестору Нижанківському. У незакінченій автобіографії композитора, яка зберігається в архіві І. Соневицького, є запис: «Знати характеристики української народної пісні – це моя «ідея фікс!» [14, с. 345].

З цих слів зрозуміло, що композитор прагнув розкрити глибину української пісні. Так, у композиторській спадщині митця 21 обробка українських народних пісень для однорідних та мішаних хорів, що ввійшли у Великий співаник «Червона калина». Детально розглянувши пісенний доробок композитора, можемо констатувати, що йому близька стрілецька (8 зразків), козацька (5 зразків) тематика, пісні любовної та побутової лірики. Обробка колядки «На небі зірка» для мішаного хору гідно репрезентує українську сутність і є найбільш вживана сьогодні у хоровому концертному виконанні. Народні інтонації українського мелосу композитор використав і в інструментальній творчості, зокрема у творах для фортепіано (Варіації на українську тему або Великі варіації (1920–1923 рр.), Концертна коломийка (1934), Прелюдія та fuga на українську тему до-мінор та інші).

Отже, з 1939 р. на теренах Західної України велась цілеспрямована політика заборони національно та духовно окреслених зразків народної музичної традиції, насаджувалась так звана «масова культура», тому поширення фольклору, особливо зимового обрядового, через друковані джерела і їх науковий аналіз практично припинилися.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський О. Спомини з мого життя / О. Барвінський / [упор. А. Шацька, О. Федорук; ред. Л. Винар, І. Гирич]. – К. : Смолоскип, 2004. – 528 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу / Олекса Воропай. – У 2-х т. – К., 1991. – Т. 1. – 456 с.
3. Галицько-руські народні мелодії / Зібрав на фонограф Й. Роздольський, списав і зредагував С. Людкевич // Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. – Львів : з друкарні НТШ, 1906. – Т. XXI. – Ч. 1. – 176 с., з нот.
4. Грушевський М. Співаник з початку XVIII ст. / М. Грушевський / Записки НТШ. – Т. XV. – Кн.1, 1897.
5. Дей О. Сторінки з історії української фольклористики / О. Дей. – К. : «Наукова думка», 1975. – 271 с.
6. Колядки і щедрівки / Зібрав В. Гнатюк – Т. 1. // Етнографічний збірник. – Львів, 1914. – Т. 35. – 269 с. ; Етнографічний збірник. – Львів, 1914. – Т. 36. – 379 с.
7. Коляди Західного Поділля / [упорядкування, вступна стаття та примітки Галини Олексин]. – Тернопіль, 1999. – 104 с.
8. Львівська наукова бібліотека НАН України, від. рукописів, ф. 370.
9. Львівська наукова бібліотека НАН України, від. рукописів, ф. 789.
10. Медведик Ю. Рукописний співаник XVIII століття як пам'ятка духовно-пісенної культури українців / Ю. Медведик. // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Т. CCXLVII : Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2004. – 566 с.
11. Назар Л. Спостереження над стилем В. Барвінського. Первні творчої особистості як культурологічного феномена: аутентичний первень / Л. Назар. // Мистецтвознавство України : Зб. наук. праць. – Вип. 6–7. – 539 с.
12. Пісні Тернопільщини. Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика. – Вип. 1. – К., 1989. – 495 с.
13. Смоляк О. Музичний фольклор Тернопільщини. Підручник-хрестоматія / О. Смоляк. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2011. – 140 с.
14. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського / І. Соневицький // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Т. CCXXVI : Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – 527 с.
15. Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині / [упорядник С. І. Стельмахук]. – К. : Муз. Україна, 1967. – 79 с.

16. Тернопільський енциклопедичний словник // передмова Г. Яворського. – Тернопіль : Збруч, 2004 – Т.1 : А–Й. – 696 с., Т.2 : К–О. – 2005. – 706 с.
17. Український обрядовий фольклор західних земель: Музична антологія [тексти] (Бесарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Закарпаття. Лемківщина. Підляшшя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмщина) / [відп. ред. Г. А. Скрипник, упоряд. і вступ. стаття А. І. Іваницького]. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 624 с., ноти.

УДК: 78.75; 78.05

О. Л. ДРАЖНИЦЯ

**ВІДОБРАЖЕННЯ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ЄВРЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА У ЛЬВОВІ (1919–1924)
У ПУБЛІКАЦІЯХ ГАЗЕТИ «CHWILA»**

У статті досліджено історію заснування та діяльності Єврейського музичного товариства у Львові. Подано хронологію та програми концертів, прізвища виконавців, залучено в науковий обіг рецензії з єврейської польськомовної газети «Chwila».

Ключові слова: Єврейське музичне товариство, «Chwila», Альфред Пльон, хронологія концертів, симфонічний концерт, камерний концерт, хорова секція, соліст, диригент, Натан Гермелін, Артур Гермелін.

Е. Л. ДРАЖНИЦЯ

**ОТОБРАЖЕНИЕ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ЕВРЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ВО ЛЬВОВЕ (1919–1924)
В ПУБЛИКАЦИЯХ ГАЗЕТЫ «CHWILA»**

В статье исследуется история создания и деятельности Еврейского музыкального общества во Львове. Выявлены хронология и программы концертов, представлены фамилии исполнителей, введены в научный оборот музыкальные рецензии из еврейской польскоязычной газеты «Chwila».

Ключевые слова: Еврейское музыкальное общество, «Chwila», Альфред Пльон, симфонический концерт, камерный концерт, хоровая секция, солист, дирижер, Натан Гермелин, Артур Гермелин.

O. L. DRAZHNYTSYA

**A REFLECTION THE CONCERT ACTIVITY
OF THE JEWISH MUSICAL SOCIETY IN LVIV (1919–1924)
IN PUBLICATIONS OF NEWSPAPER «CHWILA»**

In November 1919 in Lviv appears the Jewish Musical Society (the JMS) which concert activity describes this article. The study is based on the materials of polish Jewish newspaper Chwila (Moment) published in 1919–1939.

The JMS was formed on the basis of pre-existing communities: Jewish choir Kinor, Academic Musical Society Mendelsohn and female choir that existed on the base of society Zirej Jechuda. The first chairman of the society was Dr. Salomon Buchstab and the position of artistic director took A. Plohn, the music reviewer of Chwila. But since 1920 until the society was closed A. Plohn was the head of the society and the famous lviv lawyer N. Hermelin was the artistic director.

The JMS started a concert activity, as a result resuscitating the artistic life of postwar Lviv and especially caring for education of the aesthetic taste of the listener. The article highlights the goals and objectives of the society, includes the list of the JMS founders, members, conductors and performers (artistes), as well for the first time it is represented the complete chronology of the JMS concerts.

The society had the choir section (the directors and the conductors were Dr. E. Sokaler, I. Fayvishis in 1920–1922, Volodymyr Kozak in 1922–1944), the orchestral section (first it was chamber and then symphonic with the conductor Dr N. Hermelin) and mandolin section (with the conductor M. Auerbach).

The concerts of the JMS took place in rented for this purpose halls in the People's House, in the Philharmonic or the Polish Musical Society, occasionally in the Musical Society named after M. Lysenko or in the hall of Jewish Artisans Society Jad Charusim.

Throughout its existence the JMS organized 34 concerts, including 18 symphonic, 5 chamber, 11 concerts were organized by choral section efforts and one collective concert of all sections. The concert programs contained the Lviv premiere performance of J. Brahms Symphony No. 1 (Dec the 18th, 1921) and Symphony No. 3 (Dec 21st, 1924), J. Strauß Waltz op. 333 (Jen 8th, 1922) and J. Brahms sextet op. 18 B-Dur (Feb 28th, 1921). In general the JMS under the direction of N. Hermelin were sounded 14 symphonies, more than 20 small symphony compositions and 4 concerts for soloist with the orchestra.

The JMS organized several monographs symphony concerts (dedicated to the works of L. van Beethoven, R. Wagner, J. Shtraus) and chamber concerts (dedicated to the works of W. A. Mozart and L. van Beethoven).

One of the objectives of the JMS was to promote their own culture, folk music, folklore, composers, and performers. Therefore, leadership of the Society have implemented into the program of concerts the works of prominent European and Polish composers and in addition the works by composers of Jewish origin (F. Mendelssohn, K. Goldmark, M. Bruch, G. Mahler).

The JMS operated under the difficult conditions, met with indifference of the human society and financial difficulties. The leadership of the JMS was forced to stop the activity of the choir and mandolin sections, and in the end of 1924 the Society ceased to exist. Then the JMS merged with the other societies that guided the similar artistic activities and first was the section of Jewish Music and Drama Society, and since 1926 it was the section of Jewish Artistic and Literary Society. The last of them continued and developed the JMS traditions arranging musical and educational evenings, symphony and chamber concerts, ensembles and soloist concerts until 1939.

Despite the short existence of the JMS, his concert activity contributed to the growth of consciousness among the Jews, promoting Jewish folk art and the further rise of the musical culture of the Lviv city as a whole.

Key words: *Jewish Musical Society, «Chwila», Alfred Plen, chronology of concerts, symphonic concert, chamber concert, choral section, soloist, bandleader, Nathan Germelin, Arthur Germelin.*

Після закінчення Першої світової війни у Львові починає відроджуватися культурне, і зокрема музичне життя. В єврейському музичному середовищі, яке у Львові було доволі численним, визріла думка організації музичного товариства національного спрямування на зразок Польського музичного товариства чи Музичного товариства ім. М. Лисенка. І в листопаді 1919 р. появляється у місті Єврейське музичне товариство, яке залишило помітний слід у музичному минулому Львова.

Незважаючи на доволі активну діяльність Товариства, воно ще не було об'єктом дослідження музикознавців. Побіжні згадки про Єврейське музичне товариство знаходимо у монографії Л. і Т. Мазеп [2], більш ґрунтовною є стаття С. Якубчик-Сленчкі [3], яка містить загальну інформацію про концерти, організовані цим Товариством, перелік залучених до них виконавців та прізвища авторів виконуваних творів. Такий стан дослідження є далеко недостатнім, тому актуальність статті мотивується намаганням доповнити картину концертної діяльності товариства за матеріалами періодики.

Метою статті є висвітлення панорамної картини концертної діяльності Єврейського музичного товариства (далі ЄМТ) за матеріалами польськомовної львівської газети «Хвиля» («Chwila»). Публікації газети «Хвиля»¹ є особливо цікавими, тому що найбільш повно висвітлюють діяльність ЄМТ та містять рецензії авторства голови ЄМТ – Альфреда Пльона.

В листопаді 1919 р. на основі раніше існуючих товариств: єврейського хору «Кінор» («Kinor»), Академічного музичного товариства «Мендельсон» («Mendelsohn») та жіночого хору, який існував при товаристві «Zirej Jechuda», утворюється Єврейське музичне товариство.

Першим головою Товариства був др. Соломон Бухштаб (Salomon Buchstab), а серед засновників А.Пльон називає др. Оскара і Мауриція Ауербахів (dr. Oskar i Maurycy Auerbachowie), др. Кароля Богнера, др. Бернарда Меєра, др. Натана Гермеліна, др. Леона Менша (dr. Leon Mensch), Альфреда Пльона, др. Міхала Сокалера, Юзефа Шпігеля (Józef Spiegel), Рудольфа Вахтеля, інженера Освальда Ванделя, Вільгельма Вайнера та ін. [11] Посаду артистичного керівника обійняв музичний олядач «Хвілі» музикознавець і музичний критик А. Пльон (Alferd Plohn). Але з наступного року і до кінця існування товариства А. Пльон був його головою, а артистичним керівником – відомий львівський адвокат Н. Гермелін.

Членами Виділу ЄМТ в 1920–1923 рр. були: В. Фрід, К. Богнер, О. Ауербах, Р. Вахтель, Н. Фіш, Ю. Богнер, М. Готтесман, Ю. Авін, І. Файвішіс, Х. Шаудер, Б. Меєр, Н. Малєр, Р. Мюлбауєр, М. Арнольд, Ю. Люстіг, Є. Вольфрам, Ю. Вайнбергер, Л. Менш, Й. Розенвейг, Л. Вольф. До складу Виділу входили також представники кожної секції та диригенти.

Метою Товариства, як зазначено в §2 Статуту ЄМТ, було «плекання та поширювання музики і музичної культури, особливо музики єврейської, а також пізнання загальної музичної літератури» [10]. Керівництво ЄМТ мало намір зреалізувати це завдання « шляхом плекання хорового співу, музики симфонічної і камерної, а також музики мандолінової»² [19]. Таким чином утворилися хорова (керівник та диригент – др. Е. Сокалер, в 1920–1922рр. – І. Файвішіс, 1922–1924 рр. – Володимир Козак), оркестрова (спершу камерна, а незабаром симфонічна; диригент – музично відповідно підготовлений доктор юриспруденції Натан Гермелін) та мандолінова секції (диригент – М. Ауербах).

Одним із способів реалізації поставлених перед Товариством завдань була організація музичних вечорів, у першій частині яких музикознавці виголошували б реферат на певну тему, а друга частина вечора була б музичною ілюстрацією цього реферату. Такий спосіб організації концертів був особливо цінним для просвіти та розвитку музичного смаку слухачів та становив науковий інтерес для музикознавців. Так, напередодні майже кожного концерту ЄМТ «Хвиля» публікувала досить велику статтю авторства А. Пльона, який фахово і в доступній формі аналізував твори, що мали звучати в найближчому концерті.

Керівництво нового товариства відразу розпочало активну діяльність. Вже 9 грудня 1919 р. «Хвиля» опублікувала розклад репетицій для існуючих секцій Єврейського музичного товариства [21]. Симфонічний оркестр збирався в четвер та суботу о 16:30, чоловічий хор в середу та п'ятницю о 16:00, хор жіночий у вівторок о 16:00 (вул. Вірменська, 18), а репетиції оркестру мандоліністів відбувалися в понеділок та п'ятницю о 19:00 в приміщенні «Макабеї» (вул. св. Анни, 5). 15 грудня 1919 р. Товариство перебралося до власного приміщення на вул. Янівській, 26 у партері, де відбувалися репетиції усіх секцій [22]. Незабаром у газеті появляється відозва до євреїв записуватися у члени Товариства та підтримувати його фінансово [19].

Оскільки у приміщенні ЄМТ не було концертного залу, то керівництво було змушене орендувати для концертів зал Народного дому, філармонії або Польського музичного товариства, зрідка Музичного товариства ім. М. Лисенка або зал Товариства єврейських ремісників «Яд Харузім» («Jad Charusim»).

9.ІІ.1920 р. в залі Народного дому відбувся інавгураційний вечір ЄМТ. Від імені голови Товариства С. Бухштаба, який через хворобу не був на урочистостях, привітав присутніх др.

¹ «Chwila» – щоденна газета львівських євреїв, що виходила в 1919–1939 рр.

² «Krzewienie zamięłowania do muzyki wśród ludności żydowskiej przez pielegnowanie śpiewu choralnego, muzyki symfonicznej i kameralnej, jakoteż muzyki lżejszej mandolinowej.»

Менш, який говорив про значне зацікавлення музикою серед євреїв, а зокрема про роль артистів єврейського походження в історії музики. Оскільки інавгураційний вечір був присвячений творчості В. А. Моцарта, наступний промовець – артистичний керівник Товариства А. Пльон – виголосив реферат, присвячений життю і творчості віденського композитора. В музичній частині вечора прозвучали скрипкова соната *C-dur* у виконанні др. Е. Сокалера та М. Фішер-Ковальської, арія Сюзанни з опери «Весілля Фігаро» та пісня «Фіалка» у виконанні Ф. Мунц, фортепіанна фантазія *d-moll* та соната *B-dur* (рецензент не уточнює, яка саме – О. Д.) в інтерпретації М. Фішер-Ковальської, струнний квартет (др. Е. Сокалер (скрипка), М. Шпербер (скрипка), др. Готтесман (альт) та В. Вайнер (віолончель)) виконав квартет *d-moll*. На закінчення концерту прозвучала «Вечірня пісня» у виконанні чоловічого хору під керівництвом др. Е. Сокалера. Автор рецензії в газеті «Хвиля» відгукнувся дуже прихильно як про інавгураційний вечір, так і про сам факт заснування ЄМТ та висловив побажання, щоб Товариство, «окрім європейської музики, почало плекати єврейську музику, таким чином підтверджуючи своє право до існування та спричиняючись до піднесення культу прекрасного в єврейському середовищі» [16].

30 травня відбувся перший симфонічний концерт ЄМТ в орендованому з цією метою залі філармонії, яка тоді знаходилась у Скарбківському театрі (зараз – Театр ім. М. Заньковецької). В концерті прозвучали: М. Карловича Серенада для струнного оркестру ор. 2, Баха-Бузоні Концерт для фортепіано з оркестром *d-moll* (соліст – Артур Гермелін) та В. А. Моцарта Симфонія *g-moll* [4]. Симфонічний оркестр складався з понад 50 музикантів, виключно активних членів ЄМТ, диригував – др. Натан Гермелін. У день концерту в газеті «Хвиля» появилася стаття авторства А. Пльона, у якій він, маючи на меті приготування слухачів до сприйняття концерту, накреслив шляхи розвитку симфонічної музики та проаналізував твори, які мали прозвучати у вечірньому концерті [15].

Всю вагомість такої події, як симфонічний концерт у Львові, зрозуміємо краще, якщо згадаємо, що у 1903 р. перестав існувати симфонічний оркестр Львівської філармонії і з того часу лише зрідка відбувалися концерти гастролуючих у Львові симфонічних оркестрів, симфонічні концерти Галицького (з 1919 р. – Польського музичного товариства) та окремі концерти Музичного товариства ім. М. Лисенка із залученням симфонічної музики.

Хоча перший симфонічний концерт ЄМТ не знайшов відображення у польськомовній львівській періодиці, все ж ініціатива керівництва ЄМТ (влаштування симфонічних концертів) була сприйнята позитивно не лише у єврейському середовищі, а й в українському. Так, на I-й симфонічний концерт ЄМТ відгукнувся позитивною рецензією В. Барвінський, закінчуючи її такими словами: «Ми Українці щирим серцем витаємо змагання жид. муз. Товариства в тім напрямі і бажаємо молодій оркестрі як найкращих успіхів» [1].

Всього протягом свого існування ЄМТ організувало 18 симфонічних концертів, деякі з яких були повторені¹. При укладанні програм концертів організатори прагнули уникати повторювання творів, і таким чином оркестранти (в головній масі – аматори) були змушені в короткому терміні опанувати доволі широкий репертуар. І хоча програми концертів склалися переважно з творів, які вже неодноразово звучали у Львові, все ж, якщо вірити А. Пльону, на симфонічних концертах ЄМТ місцеві слухачі почули вперше Й. Брамса Симфонії №1 (18.XII.1921 р.) [13] та №3 (21.XII.1924 р.) [5], а також Вальс ор.333 Й. Штрауса (8.I.1922 р.) [8].

Одним із завдань ЄМТ було пропагування власної культури, народної музики, фольклору, композиторів, виконавців. Але оскільки серед симфонічної музики було важко знайти твори, які б опиралися на єврейський фольклор, керівництво Товариства вирішило впроваджувати у програми концертів твори композиторів єврейського походження (Ф. Мендельсона, К. Гольдмарка, М. Бруха, Г. Малера).

Серед симфонічних концертів ЄМТ знаходимо кілька монографічних, присвячених творчості одного композитора. Так, 19.XII.1920 р. відбувся концерт з творів Л. ван Бетховена [18], з нагоди 150-річчя композитора, 14.I.1923 р. – концерт з творів Р. Вагнера [7] та два концерти з творів Й. Штрауса (8.I.1922 р. [6] і 12.IV.1924 р. [17]).

¹ Повна хронологія концертів з програмами винесена у додатки.

Оркестр ЄМТ початково налічував 50 осіб, а вже у другому концерті він збільшився до 73 чоловік. Незмінним диригентом оркестру ЄМТ протягом 6 років був др. Натан Гермелін. Три рази у симфонічних концертах ЄМТ виступали солісти: А. Гермелін (30.V.1920 р.), концертмейстер оркестру С.Шатц (9.III.1921р.) та вокалістка Броніслава Карпова (9.III.1924 р.).

Крім симфонічних концертів, ЄМТ влаштовувало камерні та хорові концерти, а також концерти солістів (переважно синагогальних канторів).

Окрім інавгураційного концерту ЄМТ, який можемо віднести до камерного жанру, Товариство організувало ще 4 камерні вечори, два з яких були присвячені творчості Л. ван Бетховена (15.III.1920 р. і 26.IV.1920 р.). Вступне слово у першому концерті мав Вільгельм Вайнер, а у другому – А. Пльон. Фортепіанні сонати Л. ван Бетховена виконала Іда Мосанувна (Mossanówna), скрипкову – Марек Бауер з А. Гермеліном, уривки з квартетів ор.18. прозвучали у виконанні квартету Товариства у складі др. Е. Сокалер, М. Спербер, Розенберг та В.Вайнер. 28.II.1921 р. у залі Музичного товариства ім. М. Лисенка відбувся наступний камерний вечір ЄМТ. У програмі вечора були Квартет ор. 27 *g-moll* Е. Гріга та вперше виконаний у Львові Секстет Й. Брамса ор.18 *B-dur*. Виконавцями були члени ЄМТ п.п. Шатц молодший, Шатц старший, Леопольд Штрікс та Шимон Глясберг, а до секстету долучилися С. Мехрер (альт) і Б. Марк (віолончель) [14].

А. Пльон так підсумував своє враження від концерту: «Треба сподіватися, що після цієї першої спроби, котра дала такий чудесний результат, артисти працюватимуть далі і нарешті зможемо похвалитися досконалим камерним ансамблем»¹ [14]. Незважаючи на захоплення рецензента тим концертом і спроби ЄМТ популяризувати камерний жанр, камерних концертів відбулося дуже мало.

Останній камерний вечір ЄМТ, про який знаходимо згадки в пресі, відбувся 13.III.1923 р. у залі ПМТ. У програму вечора ввійшли Тріо ор. 8 *H-dur* Й. Брамса та Тріо ор. 50 *a-moll* П. Чайковського, які прозвучали у виконанні п.п. Л. Штрікса (скрипка), Ш. Глясберга (віолончель) та Броніслава Білевича (фортепіано). «Ті твори, що вимагають від виконавців надзвичайної технічної вправи і великої музикальності, знайшли у перелічених артистах досконалих інтерпретаторів»² [12], – читаємо в рецензії.

Дещо частішими були концерти, організовані старанням хорової секції ЄМТ, оскільки вони часто були приурочені до релігійних свят, а також найкраще реалізували постулати ЄМТ про плекання народної музики. Місцями проведення хорових концертів були синагоги, зал товариства «Яд Харузім», приміщення ЄМТ і один раз зал філармонії. Участь у них брали мішаний хор ЄМТ, чоловічий квартет та солісти. Хор Товариства налічував 120 чоловік і був на той час наймолодшим з-посеред інших хорових колективів Львова. В програмі концертів були переважно пісні єврейських, польських та європейських композиторів, також єврейські народні пісні та іноді – у виконанні солістів – оперні арії.

Нерідко у цих концертах виступали також інструменталісти. Наприклад, у концерті 13.II.1921 р., присвяченому творчості Ф. Мендельсона, Л. Штрікс та А. Гермелін виконали скрипковий концерт цього композитора, на концерті 21.III.1921 р. віолончеліст Ш. Глясберг виконав М. Бруха «Коль Нідреї», а 23.XI.1922 р. у виконанні того ж артиста прозвучав концерт для віолончелі з оркестром Гольтермана. На обох концертах акомпанував солісту Б. Білевич. Серед солістів-вокалістів знаходимо прізвища Германа Горнера, Юзефа Фінклера, Сабіни Гріфлювни, Якуба Лермана, Ігнація Манна, Борухінувни, канторів Д. Катцмана, Береле Львовича, скрипалів – Б. Гімплі та Л. Штрікса. Концертмейстерами, а часом і солістами, виступали піаністи А. Гермелін, К. Гімпель, Корнгут-Зухерова, Б. Білевич, Ліза Самуель, К. Шляйхерувна.

¹ «Spodziewać się należy, że po tej pierwszej próbie, która tak świetnie dała wyniki artyści nie zaprzestaną w dalszej pracy i że nareszcie będziemy mogli poszczycić się zespołem kameralnym prawdziwie pierwszorzędny».

² «Kompozycje te wymagające od wykonawców nadzwyczajnej sprawności technicznej i dużej muzykalności znalazły w wymienionych artystach doskonałych odtwórców».

Незважаючи на запал та самовідданість окремих осіб, Товариство діяло у малосприятливих умовах. У звітах про роботу Товариства та у рецензіях на концерти постійно говориться про фінансові труднощі ЄМТ, про брак зацікавлення з боку суспільства, про малу кількість його членів. [20; 9] У 1922 р. рішенням суду Товариство змушене було залишити власне приміщення. Спершу ЄМТ знайшло прихисток у приміщенні Товариства «Яд Харузім» (вул. Бернштайна 11) і намагалося продовжувати свою діяльність. Та все ж фінансові труднощі давалися взнаки. Товариство було змушене тимчасово зупинити роботу хорової та мандолінової секцій. На шпальтах «Хвилі» все рідше появлялася інформація про концерти ЄМТ, аж у кінці 1924 р. Товариство припинило своє існування.

Останній симфонічний концерт ЄМТ відбувся 21.XII.1924 р. у майже пустому залі ПМТ, а критик з цього приводу писав так: «Належить винити байдужість суспільства, котре в найбільш скрутному моменті (ЄМТ понад півтора року не має власного приміщення і жодних фінансів) відвернулося від так високо культурного товариства, залишаючи його напризволяще і наражаючи на величезні борги»¹ [5].

Після цього ЄМТ злилося з іншими Товариствами, що провадили подібну артистичну діяльність, і було спершу секцією Єврейського музично-драматичного товариства, а з 1926 р. – секцією Єврейського артистично-літературного товариства. Останнє з них продовжило і розвинуло традиції ЄМТ, влаштовуючи до 1939 р. музично-просвітницькі вечори, концерти симфонічного і камерного оркестрів, ансамблів та солістів.

У 1919 р. ЄМТ розгорнуло активну концертну діяльність, реанімуючи таким чином артистичне життя повоєнного Львова та особливо дбаючи про виховання естетичних смаків слухачів. Симфонічний оркестр Товариства, складений з музикантів-аматорів, вдосконалювався з кожним концертом, виконуючи на належному рівні твори світової класики. Тематичні музичні вечори сприяли реалізації просвітницької мети ЄМТ, оскільки у них музикознавці знайомили слухачів (а за посередництва преси і читачів) з історією музики та творчістю композиторів. Хорова секція особливо спричинилася до зростання самосвідомості серед євреїв та до пропагування народної єврейської творчості.

Всього ЄМТ організувало 34 концерти, з них 18 симфонічних, 5 камерних, 11 концертів, організованих старанням хорової секції ЄМТ, та один збірний концерт усіх секцій. Незважаючи на коротке існування ЄМТ, його активна концертна діяльність об'єктивно сприяла дальшому піднесенню музичної культури Львова загалом, і зокрема єврейського середовища, а започатковані ним традиції знайшли свій розвиток у Єврейському артистично-літературному товаристві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З концертової салі / В. Барвінський // Громадська думка. – 1920. – №129. – 4.IV.
2. Мазепа Л. Шлях до Музичної Академії у Львові. – Т. 1 (від доби міських музикантів до Консерваторії [XV ст. – до 1939 р.] / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : В-во «СПОЛОМ», 2003. – 288 с.
3. Jakubczyk-Ślęczka S. Żydowskie środowisko muzyczne międzywojennego Lwowa / S. Jakubczyk-Ślęczka // Машинопис. – 14 с.
4. Koncert symfoniczny ŻTM // Chwila. – 1920. – №485. – 22.V.
5. Koncert symfoniczny ŻTM // Chwila. – 1924. – №2076. – 25.XII. – Підписано: В. М.
6. Koncert Straussowski ŻTM // Chwila. – 1921. – №1059. – 3.I.
7. Koncert Wagnerowski ŻTM // Chwila. – 1923. – №1394. – 25.I.
8. Neuchauser Fr. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1922. – №8. – 11.I.
9. Placówkę kulturalną // Chwila. – 1923. – №1476. – 19.IV. – Підписано: Jarg.

¹ «Winę szukać należy chyba w zubożeniu społeczeństwa, które w najcięższej chwili (Ż.T.M. pozbawione jest jak wiadomo od przeszło półtora lat własnego lokalu i nie rozporządza żadnymi funduszami) opuściło to tak wysoce kulturalne stowarzyszenie, rzucając je na pastwę losu i olbrzymiego – deficytu».

10. Plohn A. Wyjaśnienie w sprawie «zagrożonej polskiej kultury muzycznej» / A. Plohn, O. Auerbach // Chwila. – 1921. – №711. – 9.I.
11. Plohn A. Muzyka we Lwowie a żydzi / A. Plohn // http://demusica.pl/cmsimple/images/file/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf – стан на 3.X.2013р. 17:52
12. Plohn A. I koncert kameralny Ż.T.M. / A. Plohn // Chwila. – 1923. – №1448. – 20.III.
13. Plohn A. II koncert symfoniczny Żyd. Tow.Muzycznego / A. Plohn // Chwila. – 1921. – №1050. – 23.XII.
14. Plohn A. I wieczór muzyki komnatowej Żyd.Tow.Muzycznego / A. Plohn // Chwila. – 1921. – №764. – 3.III.
15. Plohn. A. Z dziedziny muzyki symfonicznej / A. Plohn // Chwila – 1920. – №492. – 30.V.
16. Trejwart H. Wieczór inauguracyjny ŻTM we Lwowie / H. Trejwart // Chwila. – 1920. – №388. – 12.II.
17. Wieczór Straussowski ŻTM // Chwila. – 1924. – №1824. – 12.IV.
18. Zastępca Koncert Beethovenowski ŻTM // Chwila. – 1921. – №695. – 22.XII.
19. Żydowskie Tow. Muz. // Chwila. – 1920. – №354. – 9.I.
20. Żydowskie Towarzystwo Muzyczne // Chwila. – 1921. – №1046. – 19.XII.
21. ŻTM zawiadamia... // Chwila. – 1919. – №325. – 9.XII.
22. ŻTM z dniem... // Chwila. – 1919. – №332. – 16.XII.

Додаток

Хронологія концертів ЄМТ

Дата концерту	Тип концерту	Програма
9.II.1920 р.	Інавгураційний (камерний)	1. В. А. Моцарт. Скрипкова соната <i>C-dur</i> 2. В. А. Моцарт. Арія Сюзанни з опери «Весілля Фігаро» 3. В. А. Моцарт. «Фіалка» 4. В. А. Моцарт. Фортепіанна фантазія <i>d-moll</i> 5. В. А. Моцарт. Фортепіанна соната <i>B-dur</i> 6. В. А. Моцарт. Квартет 7. В. А. Моцарт. «Вечірня пісня».
15.III.1920 р.	Камерний	1. Л. ван Бетховен. Соната оп.7, <i>Es-dur</i> 2. Л. ван Бетховен. Соната оп.53, <i>C-dur</i> 3. Л. ван Бетховен. Соната оп.12 № 2
18.IV.1920 р.	Організований хоровою і мандолі новою секціями	Програма невідома.
26.IV.1920 р.	Камерний	Л. ван Бетховен. Уривки з квартетів оп.18.
30.V.1920 р.	Симфонічний	1. М. Карловіч. Серенада 2. Й. С. Бах–Ф. Бузоні. Концерт для фортепіано з оркестром <i>d-moll</i> , соліст – А. Гермелін 3. В. А. Моцарт. Симфонія <i>g-moll</i> .
24.X.1920 р. (повторений 31.X.1920р.)	Симфонічний	1. Й. Брамс. Симфонія № 2, <i>D-dur</i> 2. Ф. Шуберт. Симфонія <i>h-moll</i> 3. Ф. Мендельсон. Увертюра «Гебриди».
19.XII.1920 р.	Симфонічний	1. Л. ван Бетховен. Увертюра «Егмонт» 2. Л. ван Бетховен. Увертюра «Леонора» № 3 3. Л. ван Бетховен. Симфонія № 5.
13.II.1921 р.	Хоровий	1. Ф. Мендельсон. Пісні та хори (не вказано які – О. Д.) 2. Ф. Мендельсон. «Пісня без слів»

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Дата концерту	Тип концерту	Програма
		3. Ф. Мендельсон. Концерт для скрипки з оркестром <i>e-moll</i> .
28.II.1921 р.	Камерний	1. Е. Гріг. Квартет ор. 27 <i>g-moll</i> 2. Й. Брамс. Секстетор. 18 <i>B-dur</i> *.
9.III.1921 р.	Симфонічний	1. К. Гольдмарк. Увертюра «Сакунтала» 2. В. Желеньські. Увертюра «В Татрах» 3. М. Брух. Концерт для скрипки з оркестром <i>g-moll</i> , соліст – С. Шатц.
21.III.1921 р.	Хоровий	1. Ш. Гуно. «Вечірня пісня» 2. Я. Галль. «Розпач», «Косар» 3. В. А. Моцарт. <i>Ave verum</i> 4. Р. Шуман. «Прекрасна Миляда» 5. Уривки з ораторій Генделя та Мендельсона 6. Євр. нар. пісні. 7. Оперні арії. Соліст – Г. Горнер 8. М. Брух. <i>Kol Nidrei</i> . Соліст – Ш. Глязберг.
8.V.1921 р.	Симфонічний	1. Л. ван Бетховен. Увертюра «Коріолан» 2. Р. Вагнер. <i>Waldweben</i> з опери «Зігфрід» 3. Ф. Шуберт. Симфонія <i>h-moll</i> 4. К. Гольдмарк. Увертюра «Сакунтала»
12.VI.1921 р.	Симфонічний	1. Ф. Мендельсон. Симфонія ор. 56 №3, <i>a-moll</i> 2. Й. Брамс. Симфонія тв. 73 №2, <i>D-dur</i> .
16.X.1921 р.	Симфонічний	1. Л. ван Бетховен. Увертюра «Егмонт» 2. Л. ван Бетховен. Симфонія № 3 3. Р. Штраус. Симфонічна поема «Смерть і визволення».
18.XII.1921 р.	Симфонічний	1. К.-М. Вебер. Увертюра до опери «Оберон» 2. Р. Штраус. Симфонічна поема «Смерть і визволення» 3. Й. Брамс. Симфонія № 1 *.
28.XII.1921 р. (повторений 1.I.1922 р.)	Хоровий	Релігійні пісні
8.I.1922 р. (повторений 19.III.1922 р.)	Симфонічний	1. Й. Штраус. Увертюра до опери «Циганський барон» 2. Й. Штраус. Увертюра до оперети «Лилик» 3. Й. Штраус. Вальси ор. 325, ор. 410, ор. 341, ор. 333 *.
9.IV.1922 р.	Хоровий	Пісні релігійні, єврейські народні та палестинські. Соліст. – М. Дрейкус.
30.IV.1922 р.	Симфонічний	1. К.-М. Вебер. Увертюра до опери «Оберон» 2. А. Дворжак. Симфонія № 5 3. М. Римський-Корсаков. Симфонічна сюїта «Шехерезада».
5.VI.1922 р.	Симфонічний	1. Й. Брамс. Симфонія № 1 2. Ф. Мендельсон. Увертюра «Гебриди» 3. Р. Вагнер. « <i>Waldweben</i> » з опери «Зігфрід».
20.VI.1922 р.	Хоровий	1. Релігійні та єврейські народні пісні 2. М. Брух. Концерт для скрипки з оркестром. Соліст – Б. Гімпель. Біс: Сарасате «Циганські мелодії».
29.VI.1922 р.	Надзвичайний концерт усіх секцій ЄМТ	Програма невідома.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Дата концерту	Тип концерту	Програма
10.IX.1922 р.	Симфонічний	1. В. Желеньські. Увертюра «В Татрах» 2. Л. ван Бетховен. Симфонія № 8 3. Ф. Мендельсон. Увертюра до музики до п'єси «Сон в літню ніч».
23.XI.1922 р.	Хоровий	1. Пісні Ф. Шуберта, Льове (Löwe), 2. Гольтерман. Концерт для віолончелі з оркестром. Соліст – Ш. Глязберг. Решта програми – невідома.
XII.1922 р.	Хоровий	Пісні релігійні.
14.I.1923 р. (повторений 4.II.1923 р.)	Симфонічний	1. Р. Вагнер. Увертюра до опери «Рієнці» 2. Р. Вагнер. Увертюра до опери «Трістан і Ізольда» 3. Р. Вагнер. Уривок з опери «Парсифаль» 4. Р. Вагнер. Два уривки з опери «Сутінки богів».
21.I.1923 р.	Хоровий	Програма невідома.
13.III.1923 р.	Камерний	1. Й. Брамс. Тріо ор.8, <i>H-dur</i> 2. П. Чайковський. Тріо ор. 50, <i>a-moll</i>
15.IV.1923 р.	Симфонічний	1. П. Чайковський. Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта» 2. М. Карловіч. Симфонічна поема «Станіслав і Анна Осьвенціми» 3. В. А. Моцарт. Симфонія <i>g-moll</i> .
1.VII.1923 р.	Симфонічний	1. П. Чайковський. Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта» 2. М. Карловіч. Симфонічна поема «Станіслав і Анна Осьвенціми» 3. Р. Вагнер. Увертюра до опери «Трістан та Ізольда» 4. Р. Вагнер. Похоронний марш з опери «Сутінки богів» 5. Р. Вагнер. Увертюра до опери «Рієнці».
9.III.1924 р. (повторений 30.III.1924р.)	Симфонічний	1. Л. ван Бетховен. Увертюра «Леонора» № 3 2. К. Гольдмарк. Увертюра «Сакунтала» 3. Г. Малер. Симфонія № 4 (соло – Броніслава Карпова).
12.IV.1924 р.	Симфонічний	Твори Й. Штрауса.
21.XII.1924 р. (повторений 26.XII.1924 р.)	Симфонічний	1. Й. Брамс. Симфонія № 3 * 2. М. Карловіч. Симфонічна поема «Станіслав і Анна Осьвенціми» 3. Р. Вагнер. Увертюра до опери «Парсифаль».

* – твори, що звучали у Львові вперше.

УДК 78. 27; 78. 472

Т. М. МАЦІЄВСЬКА

СВІТСЬКА ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ МАКСИМА КОПКА

У статті проаналізовано вклад українського композитора Максима Копка у хорове мистецтво Галичини. Розглянуто виконавсько-хорову діяльність композитора, проведено музичний аналіз його творів, охарактеризовані особливості музичної мови, стиль виконання творів у процесі музичної драматургії нотного тексту.

Ключові слова: Максим Копко, диригент, хорове товариство «Перемишльський Боян», хорова творчість.

СВЕТСКОЕ ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО МАКСИМА КОПКО

В статье проанализирован вклад украинского композитора Максима Копко в хоровое искусство Галичины. Рассмотрена исполнительско-хоровая деятельность композитора, проведен музыкальный анализ его произведений, охарактеризованы особенности музыкального языка, стиль исполнения произведений в процессе музыкальной драматургии нотного текста. Ключевые слова: Максим Копко, дирижер, хоровое общество «Перемышльський Боян», хоровое творчество.

T. M. MATSIEVSKA

SECULAR CHORAL WORK OF ART OF MAXYM KOPKO

The article represents the figure of Ukrainian composer Maxym Kopko in choral art of Galicia. Maksym Petrovych Kopko – a composer, conductor, pedagog and public figure, takes a prominent place among the Ukrainian leaders who promoted the ascension of cultural and national life in the second half of XIX century. He was an initiator and organizer of choral fellowship «Peremyslshlyky Bojan». He also worked in a theatre department of the fellowship «Russka Besida», worked as an editor (edition of the books in Ukrainian language, organization of music and literary nights, foundation of edition «Musical Library»).

M. Kopko's musical art consists of compositions for the church, choir and music for the theatre. The most significant are writings of the composer in the choral industry where he expresses himself as a composer, conductor and community leader. It is where outlook desires and opinions, of the artist are brightly reflected.

When studying in the seminary, he gets experienced as a director of the choir of seminarists. Later on, when working at schools, seminary for female teachers in Peremyshl, he involves youth to the choral singing. Later he initiates creation of musical – choral fellowship «Peremyslshlyky Boyan», which was established in 1891 year. The goal of the fellowship was honoring of the leaders of culture, literature, art, remarkable events in the area, popularization of Ukrainian national songs. The fellowship raised the national music art to the professional level and became the face of Ukrainian community in Peremyshl. When creating his choral compositions, M. Kopko continued traditions of his precursors – composers of Peremyshl school – M. Verbytskyi, I. Lavrivskiy and others on the basis of old Galician elegy and Liedertafel (simple harmony, homophonic – harmonic invoice).

M. Kopko wrote choral compositions for different voices on the spiritual and secular subjects. M. Kopko referred to the secular subject during all his life as a conductor and pedagog. In his secular choirs one most often can see two tendencies: heroic – patriotic and on the other hand lyrical contemplative. These two opposite spheres cause peculiarity of music language of choral compositions which continue traditions of secular choirs of the representatives of «Peremyshl school», with referring to march, chants – vivats, anthems, using the elements of patriotic feast songs in Liedertafel genre. Secular choirs of M. Kopko are devoted into such groups: 1) historical – heroic choirs: cantata «Hamalia». 2) patriotic national choirs: «De sribnolentyy Sian plyve», «Do Rusi». 3) lyrical choirs «Dumka».

The characteristic of choral heritage of M. Kopko gives the opportunity to admit the specific features of the music language of his compositions. Very important is the correlation of words (text) and music. The composer through his music tried to emphasize the meaning of poetic text and correlate music to the words. Musical language of the choir is mostly relief, melodies of wide range is built on main triads with usage of chromatic passages.

Characteristic feature of Kopko's choral singing is light soft music coloring. On its basis, music style is romantic and combines national traditions and European music romanticism.

Choral heritage of the composer is characterized by the skills and professionalism, exquisite in voice, melody richness.

The meaning of M. Kopko's music is based on Ukrainian folklore, original sounding, style of performance, intonation style. All of these created ease of the performance, uniqueness and originality of musical thinking under the direction of composer. M. Kopko belongs to the pleiad of the composers who made a huge contribution in development and becoming of professional music education in Galicia.

The article presented composer's performing choral activity, music analysis of his compositions, features of his music language, performing manner, works, in the process of dramaturgy of musical text.

Key words: *Maxym Kopko, conductor, choral society «Peremyshtskiy Boyan», choral art.*

Період національного культурного відродження і визначення України як незалежної держави дав змогу глибше познайомитися з духовно-культурним надбанням нації, зокрема творчістю галицьких композиторів другої половини XIX – початку XX століття. Саме ці композитори своєю педагогічно-просвітницькою діяльністю заклали підвалини професійної музики, внесли вагомий вклад в музичну теорію і виконавську діяльність. Серед українських діячів, які сприяли піднесенню культурно-національного життя у другій половині XIX століття, належне місце займає Максим Петрович Копко (1859–1919) – композитор, диригент, педагог, громадський діяч. Він був ініціатором і організатором хорового товариства «Перемишльський Боян», працював у Відділі театру при товаристві «Руська бесіда», працював як видавець (видання популярних книжок українською мовою, організація літературно-музичних вечорів, заснування видавництва «Бібліотека музикальна»).

Завдяки таланту та наполегливості М. Копко відомий в історії національної музики як визначна особистість. Про це йдеться у дослідженнях з історії української музики у сучасних музикознавчих працях (композиторська діяльність – у книзі В.Витвицького [1, с. 63–66], статті Я. Михальчишина [11, с. 172–174], громадсько-політична – у монографії М. Черепанина [18], у статті Я. Горака [2], а також згадки у музикознавчих працях М. Загайкевич [3], Л. Ханик [17], П. Медведика [10], третьому томі шеститомової «Історії української музики» [4].

Композиторську спадщину М. Копка складає хорова (світська і церковна), пісенна творчість і музика до творів для театру.

М. Копко доклався до розвитку хорової галузі не лише як композитор – він був також хоровим диригентом, організатором хорів, співаком. У сукупності цих сфер діяльності яскраво відобразилися світогляд, прагнення, переконання митця. На жаль, хорова творчість композитора, навіть у музикознавчих дослідженнях перерахованих вище авторів, висвітлювалася принагідно, поверхнево і вибірково. Предметом спеціального цілісного аналізу вона ніколи не була. Тож актуальність дослідження зумовлюється потребою нового перегляду, оцінки хорової творчості митця.

Мета статті – висвітлити вклад митця у хорову музичну творчість та хорове виконавство.

Хоровим диригуванням М. Копко почав захоплюватися ще навчаючись у духовній семінарії, керуючи хором семінаристів. Працюючи в школах, гімназії, жіночій учительській семінарії в Перемишлі, він залучав молодь до хорового співу. Газета «Діло» писала про «гарний хоровий спів» учнів Перемишльської гімназії під керівництвом М. Копка [12]. Згодом він заснує музично-хорове товариство «Перемишльський Боян» в 1891 році, метою якого було відзначення діячів культури, літератури, мистецтва, видатних подій у краю, популяризація творів українських і зарубіжних композиторів, української народної пісні.

Товариство підняло на професійний рівень музично-національне мистецтво і стало обличчям української громади Перемишля і його околиць. Під керівництвом М. Копка хор часто виступав з концертами у містах і селах Галичини (Львові – 1892 р., Станіславі – 1893, Стрию – 1893, Бережанах – 1894 р. Коломиї – 1892 р.), а також у містах Східної України (Харків – 1893, Полтава – 1892, Бердичів – 1892 р.).

Перший виступ «Перемишльського Бояна» відбувся 12 березня 1892 року на вечорницях «Руської бесіди». Диригував хором М. Копко відомий не лише як талановитий диригент, але й як співак-соліст (два баритонові соло М. Копка «До Русі», І. Воробкевича «Ой чого ти почорніло»). Виступ хору публіка сприймала з ентузіазмом [13]. 19 березня 1892 року у музич-

но-вокальному вечері «Руської бесіди» брав участь хор «Перемишльський Боян». У виконанні хору прозвучали «Де Сян пливе» М. Копка, хор «Закувала та сива зозуля» – хор з «Вечорниць» П. Ніщинського. «Виступ хору сподобався слухачам», – писала газета «Діло» [14]. 6 липня 1893 року на день св. Івана відбувся концерт (у присутності владики Юліана Пелеша), на якому був виконаний твір М. Копка «Хор козаків» з кантати «Гамалія» на слова Т. Шевченка, В. Матюка «На розвалинах старого Галича» та інші. Газета «Діло» писала, що «концерт дуже удався» [16].

Згодом у програмі концертів «Перемишльського Бояна» все частіше з'являються власні твори композитора. (Виступ «Перемишльського Бояна» 6 липня 1892 р.: М. Копко «Хор козаків» з кантати «Гамалія», В. Матюк «На розвалинах Галича», А. Вахнянин «Ура, у бій!» хор з опери «Купало»; Виступ «Перемишльського Бояна» 19 березня 1892 р.: М. Копко «Де Сян пливе», П. Ніщинський «Закувала сива зозуля» хор з опери «Назар Стодоля»; Виступ «Перемишльського Бояна» 1 квітня 1893 р.: М. Копко «Благообразний Йосиф», І. Лаврівський «Іскупил ти еси», Д. Бортнянський «Услыш, Боже» d-moll). Численні виступи хору мали велике значення для патріотичного утвердження і культурного формування українського суспільства. Хорове товариство відіграло велику роль у відродженні музичної культури в Галичині. Воно підняло на вищий професійний рівень національне мистецтво і стало обличчям української громади Перемишля і його околиць.

М. Копко, створюючи композиції, продовжував традиції своїх попередників – композиторів перемишльської школи – М. Вербицького, І. Лаврівського та інших. Він опирався на старогалицьку елегію і Liedertafel (проста гармонія, гомофонно-гармонічна фактура), звертався до хорової й театральної музики як основних жанрів творчості, до маршів, кантів-віватів, гімнів.

М. Копко писав хорові твори для різних складів голосів як на духовну, так і світську тематику. Слушно виділити дві тематичні групи, які найчастіше зустрічаються у його світських хорах. Це, з одного боку, героїко-патріотична тематика, а з другого – лірико-споглядальна. Вони зумовлюють специфічність музичної мови хорових творів М. Копка.

Світські хори М. Копка поділяються на такі групи: 1. Хори на історико-героїчну тематику: кантата «Гамалія» [6]. 2. Хори патріотично-національного змісту: «Де срібнолентний Сян пливе» [8], «До Русі» [9]. 3. Ліричні хори: «Думка» [7].

Хоровий твір «Де срібнолентний Сян пливе» написаний у 1892 році на слова Г. Цеглинського. Тогочасна преса – газета «Діло» – так схвально відгукувалася про виконання цього твору: «До найкращих точок програми належали твори чоловічого хору, який складався переважно з учнів під керівництвом М. Копка». Ця композиція дуже мелодійна, видержана в дусі народних мелодій, дуже всім подобалася» [15]. В хорі змальовується велич України, її природа з величавими горами (краса Бескидів, полонини).

Хор написаний в мажорній тональності B-dur, у тричастинній формі, яка відповідає сферам поетичного тексту. Починається твір величаво (maestoso) квартовим мелодичним рухом. Чотириголосний виклад гармонії з динамічним наростанням звука із використанням акцентів і tenuto на кульмінаційних словах підкреслюють текст твору: «Де срібнолентний Сян пливе, хрустальноводий Прут реве, де бистротечний наш Дністер і Славутиця наш Дніпро».

Друга частина проходить в темпі *Piu mosso* зі зміною ритму (2/4). Квартовий мелодичний рух на словах «Он там мій рай, той мій рідний край» звучить то у тенорів, то у басовій партії. Між другою і третьою частинами композитор вводить соло баритона, яке звучить на фоні хорового супроводу і *murmurando*. Музика соло відтворює патріотизм тексту на словах «Верхами до Бескид стремить, де рідне слово гомонить, де рідним звуком пісня гомонить, там Русь-Україна живе». Реприза повністю відтворює експозиційний розділ.

У музичній інтерпретації тексту основний акцент композитор поклав на чіткий ритм і динаміку. Збуджене, напористе звучання хору підкреслюється збільшеними ритмічними тривалостями у кадансових кульмінаціях і п'ятитактною побудовою музичних речень.

Найбільшої популярності мала кантата М. Копка «Гамалія», написана в 1894 році на слова Т. Шевченка для чоловічого, жіночого і мішаного складу хору з солістами – соло тенора, баритона і баса. Композитор, йдучи за поетичним текстом Т. Шевченка, створив наскрізну

форму, у якій виділяються десять змістових епізодів: 1. Ой нема ні вітру, ні хвилі з нашої України. 2. Отак у Скутарі козаки співали. 3. У туркені. 4. Дрімас в гаремі – в раю Візантія. 5. О, милий Боже України. 6. Ріж! і бий! 7. Реве гарматами Скутара. 8. Реве, лютує Візантія. 9. Наш отаман Гамалія. 10. Сонце хвилю червонить.

Зіставлення темпу, ритму й тональності, *solo* і *tutti* підкреслюють велич композиції. Композитор вводить в кантату багато речитативів, цілий сьомий епізод виконує соліст – соло бас. У кантаті широко використовуються народнопісенні інтонації. Народний колорит підкреслюється зіставленням тризвуків IV–V, щільною фактурою, плагальністю.

Кантата, виконана хором семінарії на концерті 6 липня 1890 року, мала великий успіх: «Він так сподобався слухачам, що композитор повинен був його повторити».

Втілення шевченківської тематики в музику кантати дає можливість аналізувати її хори. Драматургічно епізоди кантати побудовані на контрастах. Так, розповідний характер першого епізоду «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі з нашої України» контрастує з драматичністю другого «Отак у Скутарі козаки співали, співали сердеги, а сльози лились, тугу домовляли», а той з танцювальним характером третього епізоду «У туркені по тім боці, хата на помості. Гай, гай, море грай, поїдемо в гості». Наспівне аріозо соло баритона «Дрімас в харемі – в раю Візантія і Скутар дрімас: Босфор клекотить, неначе скажений...» в діалозі з хором четвертого епізоду контрастує з героїкою наступних частин «Ріж! і бий! Мордуй невіру бусурмана» і стрімким танцювальним темпераментом останніх частин «Наш отаман Гамалія, отаман завзятий, поїхав по морю гуляти, слави здобувати...»

Починається кантата з хору козаків «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», написаного в простій тричастинній формі, в якій реприза видозмінено повторює матеріал першої частини, а середня частина з вільним музичним розвитком. Два перші рядки вірша «Чи то раду радять, як на турка стати» припадають на чотиритактову музичну фразу, яка розкриває поетичний текст, сповнений глибокого хвилювання. Виконується вона *Tempo di Marcia*, акордова фактура дуже насичена, побудована на динамічних контрастах, протиставленні *f* і *p*.

Пульсуючий ритм мелодії на одній ноті, наростаюча динаміка відтворюють зміст твору Шевченка. Всі голоси хору в цій частині проходять в гармонічному розвитку, який відіграє велику роль у створенні музичного образу. Дещо протилежне спостерігається у змісті середньої частини «ой заграй, заграй, синеньке море». Для того, щоб підкреслити думку про світлу віру у майбутнє, композитор використовує компактне звучання чоловічого хору у високому регістрі, акордовий склад з відповідним ритмічним рисунком, який сприяє чіткому донесенню тексту.

Засоби хорового розвитку в репризній частині майже такі самі, як і в першій. Різниця тут лише у поліфонічній активізації голосів хору в момент підходу до кульмінації. Імітаційний виклад створює цікавий колористичний ефект, тісно пов'язаний з художнім образом. Хорова інструментовка сповнена глибокого змісту у відтворенні музичного образу.

Другий хор кантати продовжує думку першого. Він розпочинається з соло баритона «Отак у Скутарі козаки співали». На словах «застогнав широкий, стрепенув хвилю ревучи, далеко-далеко у синє море» вступає мішаний хор. Головні принципи музичного розкриття цих двох віршів мають багато спільного (гармонічний розвиток переважає над мелодичним, складний акордовий рух). Гармонія виконує провідну роль і відзначається перевагою над мелодичною лінією верхніх голосів. Перша частина складається з двох музичних побудов, друга має розробковий характер, третя – дещо видозмінена реприза. Перший період першої частини хору позначений схвильованістю і драматизмом (швидкий темп *Allegro*). У другій побудові першої частини висхідний рух секвентних мотивів, настійне повторювання домінантового органного пункту басами передають текст твору Шевченка. В середній частині хору поступове введення голосів хору і їх дальший багатоголосний розвиток приводить до кульмінації на словах «І море ревнуло Босфорову мову».

Третя частина хору повторює музичну побудову першої частини. Як і в першій частині, тут завдяки тривалому секвентному розвитку в репризі виникає драматична кульмінація на словах «Загула хортиця з лугом».

Наступний хор козаків кантати «У туркені» виконує чоловічий хор. Хор танцювального характеру проходить в темпі *Vivace*. Будова хору пов'язана з особливостями народної

куплетної пісні: це проста двочастинна форма і її варіаційне повторення. Склад вірша та зміст споріднюють його з українськими народними піснями. Хор витриманий у розповідному тоні, який відповідає змістові і розвитку художнього образу.

Четвертий хор кантати «Дрімає в харемі – в раю Візантія» розпочинає соло тенора, його продовжує жіночий хор («Любило завзятих, чубатих слов'ян»). Настирливе остинатне звучання мелодії хору на одному звуці передає напруженість змісту твору. Хор двочастинної форми, тональність As-dur.

Наступний епізод розпочинає соло баса «О, милий боже України», продовженням якого є чоловічий хор «І сором тут, і сором там».

Хор написаний у тричастинній формі. Виконується він в темпі Adagio на нюансі р, з насиченою акордовою фактурою. Характер хору підкреслюється чіткістю і гостротою ритмічного рисунка. Композитор відчув найтонші нюанси поетичного тексту і виразно відтворив їх. Наступні два епізоди кантати «Ріж! і бий! Мордує невіру бусурмана» і «Реве гарматами Скутера» для мішаного хору. Вірш Шевченка – це гнівна, пристрасна імпровізація, яка ґрунтується на наскрізному розвитку думок. Таким самим шляхом у його музичному втіленні йде і композитор. Він реалізує ті можливості «озвучення» поетичних образів, які закладені в самому поетичному тексті. Музика наповнена внутрішньою силою і пориванням, відтворюючи шевченківський текст.

Наступний епізод «Реве гарматами Скутера, режуть, лютують вороги» написаний для соло баса.

Восьмий хор «Реве, лютує Візантія» виконує мішаний хор в мажорній B-dur тональності. Драматизм слів «Гамалія по Скутарі – по пеклу гуляє, сам хурдигу розбиває, кайдани ломає» композитор передає хроматичними ходами, ритмічною пульсацією, які маршовим поступом нагадують маршово-похідні пісні. Закінчується частина соло тенора «наче птахи чорні в гаї».

Дев'ятий хор «Наш отаман Гамалія» написаний для жіночого складу – це поетична стилізація під козацьку пісню. Танцювальний характер, яскрава динаміка, пульсуючий ритм створюють ефект легкості відповідно до поетичного тексту.

Заключний хор – «Сонце хвилю червонить». Мажорна тональність G-dur, ритм 12/8, заокруглене фразування, оспівування опорних звуків тоніки сприймаються як палкий заклик до рішучої боротьби за волю, як гнівний протест проти гнобителів.

Хор «Думка», написаний на слова Володимира Шашкевича, належить до ліричних хорів М. Копка. Багаті барви пейзажних пастелей, філософське сприйняття довкілля, в яких за силами природи поет бачить символи людського життя і переживання – знаходять у творі вдалу інтерпретацію. Це підтверджують слова: «Ой батеньку, соловію, лиха мені днина, лишився я в полі сиротою на тім світі». Образний зміст поезії хвилює і захоплює композитора, і це відображається в музиці. В хорі піднімається проблема «людина-природа» крізь призму фольклорної символіки.

Хор написаний в тричастинній формі зі зміною тональностей в частинах (тональність першої частини d-moll, середньої – A-dur). Мелодика поділяється на квадратні чотиритактові фрази з компактним акордовим викладом, рівномірною ритмікою, використанням хроматичних ходів.

Перший епізод написаний в темпі Andante в ре-мінорній тональності. Ця тональність ніби відтворює сумну долю людини-сироти, яка звертається до солов'я, щоб той виспівав їй щасливу долю. Мелодика спокійна, прозора, зустрічаються акценти, півтонові ходи. В гармонії використовуються дисоніруючі звуки з ввідними акордами. Динаміка переважно на р з використанням crescendo і diminuendo. В другому епізоді змінюється тональність. Вона проходить в мажорній тональності A-dur. Мажор відтворює згадку про минулі, добрі часи: «був я мотилем, гуляв, як рибка від Дунаю». В кінці проходить модуляція в a-moll, яка символізує лиху долю.

Третій епізод починається словами «Думаю, думаю, борюся з собою». Вертається основна тональність ре-мінор, але змінюється темп. Вона проходить в темпі Allegro, темп скорочується на 2/4 на противагу першим двом епізодам, у яких ритм є на ¾. В мелодиці з'являються групи з шістнадцяти нот, з наростанням динаміки від р до ff з поступовим при-

швидшенням темпу й емоційним піднесенням. В кінці твору раптова зміна темпу (Adagio) підкреслює переживання про важкі часи минулого.

Характеристика хорової спадщини М. Копка дає можливість відзначити характерні риси музичної мови творів.

Музична мова патріотичних хорів переважно рельєфна, мелодика широкого діапазону, побудована на головних тризвуках з використанням хроматичних ходів. Їй притаманна квадратність з підкресленням кадансових закінчень. Такі елементи характеризують патріотичні твори композитора, які спрямовані на відзначення якоїсь події і повинні бути зручними і нескладними для виконання.

В музичній мові лірико-споглядальних творів М.Копка використовує елементи виразової системи (рівномірна ритміка, компактний акордовий виклад), через які він втілював поетичні асоціації для передачі змісту хорів.

Аналіз хорової спадщини композитора допомагає виявити риси стилю його творів. У своїй основі стиль творів М. Копка романтичний і поєднує використання національних традицій і європейського музичного романтизму. Характерною рисою хорового стилю М. Копка є світлий, м'який колорит музики. Він властивий більшості його творам, незважаючи на їх зміст, лад.

Як співак композитор мав вокальну практику й орієнтувався у зручностях вокалу і мелодії. Рівно ж важливим для цього є співвідношення слова (тексту) і музики. М. Копко старався через музику підкреслити зміст поетичного тексту й узалежнюватися від слова.

Хорова музика була провідною галуззю творчості композиторів Галичини. Л. Кияновська так пише про хорові твори того часу: «Ці хори досить вірно відображають картину етичних смаків і уподобань, показують стилістичні напрямки, співзвучні з іншими видами мистецтва, а також і певні впливи провідних європейських художніх шкіл і разом з тим свідчать про достатню вироблену професійну хорову школу в українській музичній культурі Галичини» [5, с. 178].

Хорова спадщина М. Копка характеризується високою майстерністю і професійністю, добрим володінням формою, вишуканою фактурою, мелодичним багатством. Хорові твори були призначені передусім для духовного розвитку українського народу Галичини. У зв'язку з тим він старався втілити духовно-естетичні цілі, яким служить його творчість. Тому він підходив до композицій з боку інтерпретації духу і подій, яким присвячувалися твори.

Значення української хорової музики М. Копка в період національно-культурного відродження на початку ХХ століття сприяло значному пробудженню громадської свідомості цього періоду. Визначальним у цьому було те, що в основу своїх творів він вкладав український фольклор, своєрідне звучання, манеру виконання, інтонаційний лад з притаманною їм структурою. Все це створювало невимушеність у виконанні твору, його неповторність і своєрідність музичного мислення під керівництвом композитора.

Незважаючи на те, що його композиторська та педагогічна діяльність не завжди проходила у сприятливих умовах, М.Копко багато зробив для розвитку національної музичної культури і належить до плеяди тих композиторів, які творчістю і світобаченням внесли свою лепту в розвиток і становлення професійної музичної освіти в Галичині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття / Василь Витвицький // [упор. В. Пилипович]. – Перемишль, 2000. – 156 с.
2. Горак Я. З'їзд українських музик 1899 року: До історії незреалізованої події / Яким Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка, Серія: мистецтвознавство / [гол. ред. О. Смоляк]. – Тернопіль. – 2012 – №2 – С. 9–17.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / Марія Загайкевич // Київ : Вид-во академії наук, 1960. – 190 с.
4. Історія української музики в 6 т. / [упор. М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко, Н. Ф. Семененко]. – Київ : Наукова думка, 1990. – Т.3 – 422 с.

5. Кияновська Л. Перемиська школа як культурологічний феномен / Любов Кияновська // Перемишль. Перемиська земля протягом віків / [за ред. С. Заброварного]. – Перемишль – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 173.
6. Копко М. Кантата «Гамалія». – ЦДІА. – Фонд № 514, опис №1 справа 172, арк.48–56.
7. Копко М. Хор «Думка». – ЦДІА. – Фонд № 514, опис №1 справа 172, арк. 65–68.
8. Копко М. Хор «Де срібнолентний Сян пливе». – Львів : Бібліотека музичної академії імені М. В. Лисенка.
9. Копко М. Хор «До Русі». – ЦДІА. – Фонд №154, опис №1 справа 172, арк. 69–72.
10. Медведик П. Діячі української музичної культури. Матеріали до біо-бібліографічного словника / Петро Медведик // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. – С. 370–455.
11. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Ярослав Михальчишин // [упор. Л. В. Мелех-Яросевич]. – Львів : Каменяр, 1992. – 231 с.
12. Новинки // Діло. – 1892. – 2 лютого. – №. 46. – С. 3.
13. Новинки // Діло.–1892. – 12 березня. – № 52. – С. 3.
14. Новинки // Діло.–1892. – 19 березня. – № 65. – С. 3.
15. Новинки // Діло – 1892. – 2 квітня. – № 76. – С. 3.
16. Новинки // Діло.–1893. – 6 липня. – № 147. – С. 3.
17. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян» / Лідія Ханик. – Львів : 1999. – 122 с.
18. Черепанин М. Музична культура Галичини (Друга половина XIX перша половина XX століття): Монографія / Мирон Черепанин. – Київ : Вежа, 1997. – 324 с.

УДК 780.6 / 7.02

І. Г. БРУХАЛЬ

АНСАМБЛЬ ЦИМБАЛІСТІВ ЯК ПРЕДСТАВНИК УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті розглянуто зародження і функціонування традиційного ансамблевого цимбального виконавства на Україні. На прикладі ансамблю цимбалістів села Завалів Тернопільської області, який був одним з перших ансамблів такого типу на Україні, досліджено репертуар, прийоми гри, методи навчання, типи інструмента. Проаналізовано причини виникнення та типи однорідних ансамблів цимбалістів як особливого феномена традиційної музичної культури українців.

Ключові слова: ансамбль цимбалістів, цимбали, пальцятки.

И. Г. БРУХАЛЬ

АНСАМБЛЬ ЦИМБАЛИСТОВ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье рассматривается зарождение и функционирование традиционного ансамблевого цимбального исполнительства на Украине. На примере ансамбля цимбалистов села Завалов Тернопольской области, который был одним из первых ансамблей такого типа на Украине, исследуется репертуар, приемы игры, методы учебы, типы инструмента. Проанализировано причины возникновения и типы однородных ансамблей цимбалистов как особого феномена традиционной музыкальной культуры украинцев.

Ключевые слова: ансамбль цимбалистов, цымбалы, пальцятки.

**CIMBALOM ENSEMBLE AS A REPRESENTATIVE
OF UKRAINIAN FOLK PERFORMANCE**

The article clarifies the history of origin and development of the ensemble cymbal execution in context of Ukrainian traditional instrumental culture. There we can see the analysis of the evolution of Ukrainian cymbal execution in the context of world music culture. In particular, there are the prevalence of the musical instruments (which is similar to the harp), such as cymbals in China, Southern-Eastern and Central Asia and the Middle East. There is a review of the stages of the development of Ukrainian cymbal execution from the XVI century, when the cymbals are mentioned in oral creativity of the Eastern Slavic nations, which now firmly belong to Ukrainian folk set of instruments. The author divides on the stages of development of Ukrainian cymbal execution of the XX century: the conception of the concert and stage style of the cymbal execution with «Schunda's» method, reconstruction of an authentic instrument, which allowed to expand significantly the technical and artistic expressional possibilities of cymbals. It is concluded that a gradual entry into the practice of professional music art and amateur theatrical creation, and consolidation of new construction cymbals accompanied by the formation of public interest in the cymbal executed art on the side of listeners and composers of the country. The research of the development and operating cymbal ensemble execution is actual in Ukraine in the context of the above saying ones.

Scientific works of E. Hornbostel, C. Sachs, J. Schunda, M. Lysenko, H. Khotkevych, A. Humeniuk, M. Khai, T. Baran, O. Nezovybatko, L. Cherkaskiy are the source knowledge base. However, in the above-mentioned works there is not completely clarified folk ensemble execution on cymbals.

This article highlights the foundation of the ensemble of the cymbalists in Ukraine at the first in the native musicology, particularly in the example of the folk ensemble of cymbalists of Zavaliv village (Pidhaitsi district, Ternopil region), which was one of the first bands of cymbalists in Ukraine. Scientific works of L. Nosov, V. Chystukha, S. Bartish and the archival documents about folk ensemble of cymbalists are the sources of the research of the work of this ensemble.

The aim of this article is research, description and delineation of the condition of the maintaining cymbal ensemble execution as a traditional instrumental Ukrainian culture in the historical and modern aspects.

It is noted that the construction of traditional cymbals had a conservative effect on its order and sound set and helped to preserve the tradition and did not allow it to «merge» with the secondary, club-amateur work. We can see the causes of appearing and types (duo, trio, quartet, ensemble and orchestra) of homogeneous ensembles of cymbalists.

As an example of the folk ensemble of cymbalists from Zavaliv (Ternopil region) there is the research of traditional ensemble execution of Ukraine. Particularly, we can see the figure of the head (I. Yurkevych) and members of the ensemble, the number and types of instruments (small cymbals, viola), teaching methods, repertoire. Also there is the describing of the modern ensemble staff, orders and sound sets of the different kinds of cymbals, playing techniques (pincers, glissando, playing of «paltsiatky»), the most used tonality, choice of repertoire, authenticity of concert costumes. Also there is the reason of using of the term «paltsiata» in modern ethnomusicology – wooden sticks, which are used to play on cymbals. Also you can see other ethnoregional names of «paltsiata», including the name «baltsiata», which is used by Zavaliv musicians. There is the description the ways of techniques of string muting. There is an emphasis on that fact that Zavaliv folk cymbal ensemble is the only representative of traditional manner of execution and repertoire in Ternopil.

It is mentioned that the traditional musical instrumental culture of Ukrainians is the bearer of spiritual and material culture of the Ukrainian nation and have kept to our days its applied, customary and style forming function, which grew in academic and professional performance. The position, which is occupied by the Ukrainian academic performing school among cymbals school of other nations, and that impact, which issues on the evolution of the world cymbal art, allow to consider

Ukrainian cymbals and ensemble executing as one of the phenomena of world music culture of the XX century.

Key words: *ensemble cimbalom, dulcimer, paltsiatky.*

Цимбали – це номінація, що охоплює в культурологічному плані досить широку мережу цитроподібних музичних інструментів. Аналоги цимбалів поширені у Китаї, Південно-Східній і Середній Азії, на Близькому Сході. На думку вчених, різновиди цього музичного інструмента існують майже три тисячі років. Чи не вперше вони згадуються у Біблії. З XVI ст. цимбали згадуються в усній творчості східнослов'янських народів та міцно входять до українського народного інструментарію. В XX ст. в Україні зароджується концертно-сценічне виконання на цимбалах. Власне традиційні «українські цимбали» в сучасному концертному житті та шкільництві витіснені більш удосконаленими концертними цимбалами системи «Шунда». Останні якраз увібрали найсуттєвіші риси цього інструмента, що побутує тепер на всій території України. Новий етап у розвитку цимбалів почався з реконструкції автентичного інструмента, який дозволив значно розширити їхні технічно-виразові художні можливості. Поступове входження в практику професійного музичного мистецтва і самодіяльної сценічної творчості і закріплення цимбалів нової конструкції супроводжувались формуванням суспільного інтересу до цимбального виконавського мистецтва зі сторони слухачів та композиторів країни. В контексті вищесказаного актуальним є дослідження розвитку та функціонування цимбального ансамблевого виконавства в Україні.

Фахові дослідження цимбалів як музичного інструмента беруть початки із праці Е. Горнбостеля, К. Закса «Systematik der Musikinstrumente» [4]. Перша книга школи гри на цимбалах належить автору перших концертних цимбалів, угорському музичному майстру Й. Шунді («A czimbalom története») [13]. Українські цимбали стали предметом досліджень етномузикологів та музикознавців, серед яких слід виділити М. Лисенка [6], Г. Хоткевича [10], А. Гуменюка [5], М. Хая [9], Т. Барана [1; 2], О. Незовибатька [7], Л. Черкаського [12]. Проте у вищенаведених працях майже не висвітлюється народне ансамблеве виконавство на цимбалах.

Один із перших ансамблів цимбалістів в Україні заснував Василь Зуляк в селі Завалів Тернопільської області. При дослідженні роботи цього ансамблю джерелами послужили праці Л. Носова [8], В. Чистуха, С. Бартіш [11] та архівні документи народного ансамблю цимбалістів.

Метою статті є дослідження, опис і окреслення стану збереження цимбально-ансамблевого виконавства як традиційної інструментальної культури українців в історичному та сучасному аспектах.

Музичні інструменти – не просто засіб творення та передачі в художній формі емоцій, думок. Це не лише знаряддя в руках людини, більше того – витвір декоративно-прикладного мистецтва. Музичні інструменти – це пам'ятка епохи і національної традиції. Вони були і залишаються постійним супутником українців у борні, мирній праці та побуті. Саме завдяки музичному інструментарію людина здатна передати ті почуття, які не в змозі сказати словами та висвітлити той дух культури, який панує у всьому навколишньому середовищі.

Розвитковий характер накопичення культурних цінностей у XIX–XX ст. призводить до розширеного трактування виразових можливостей цимбалів в Україні. Поруч зі стабільними рисами структурно-сформованих ознак, що, безсумнівно, виявляють паралелі між окремими різновидами українських цимбалів та їх прототипами у різноетнічних культурах, спостерігаємо вузькорегіональні феномени, що є проявами рудементарного міфологічного мислення. Національна своєрідність виявляється у зразках інструмента, які властиві лише певному регіонові України.

Стала конструкція традиційних цимбалів консервуюче впливала на їхній стрій і звукоряд, сприяла збереженню традиції та не дозволила їй «злитися» із вторинною, клубно-самодіяльною. На відміну від скрипки і бубна, що мобільніше відреагували на нищівні процеси пристосування до новітніх дешевих стилізацій і модифікацій складу, цимбали несли в собі порівняно архаїчніший тип компонентів ритмо-мелодичної, темброво-кольористичної й темпово-агогічної ансамблевої гри.

З огляду виникнення та розвитку ансамблів трістої музики, капел бандуристів та оркестрів народних інструментів, у склад яких входило по декілька цимбалів, такі форми музикування стимулювали появу однорідних ансамблів цимбалістів.

Відомо, що ще на початку ХХ ст. цимбалісти в західних областях України зрідка об'єднувалися в невеличкі ансамблі. Серед них можна згадати ансамбль цимбалістів с. Шипенці Кіцманського району Чернівецької області, тріо цимбалістів м. Косова на Івано-Франківщині та інші. Однорідні ансамблі цимбалістів зрідка траплялись і на Наддніпрянській Україні ще до Другої світової війни, як, наприклад, ансамбль с. Вишеньки Бориспільського району Київської області. Учасник цього ансамблю І. Золотаренко багато років пропрацював у Державному українському народному хорі під керівництвом Г. Верьовки. Слід також відзначити дует цимбалістів Полтавської промислової артілі взуттєвиків [5, с. 194]. Проте вони були лише неспіливими спробами створення нових оригінальних колективів.

Вперше в Україні великий за складом ансамбль цимбалістів був створений у 1949 році на Тернопільщині В. О. Зуляком. Один із випускників Київської консерваторії, заслужений працівник культури України Микола Щербань, працюючи педагогом музичного училища м. Чернівців, створив оркестр цимбалістів у Кіцманському районі на Буковині, який налічував понад двадцять музикантів. Колектив брав участь у всеукраїнських конкурсах-оглядах. За творчі досягнення цей оркестр одержав почесне звання Народного оркестру цимбалістів.

Активного розвитку цимбального ансамблевого виконавства набула і мала форма ансамблів. З плином часу та з поширенням цимбалів у професійному виконавстві у Львівській музичній академії ім. М. В. Лисенка стараннями педагога Т. М. Барана у 2001 році був створений квартет цимбалістів, який неодноразово презентував ансамблеве цимбальне виконавство за кордоном. Підтвердженням рівня цього мистецького колективу був виступ на міжнародній конференції у 2003 році в Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського.

Традиційне ансамблеве цимбальне виконавство України в наш час яскраво представлене народним ансамблем цимбалістів с. Завалова та розглядається як особливий феномен традиційної духовної культури українців.

Завалів – це одне з найстаріших сіл Галичини у Підгаєцькому районі Тернопільської області. Неповторна мальовнича природа, інтенсивний розвиток села в середині століття, видатні постаті краю та великий ентузіазм Батика Йосипа Михайловича (на той час директора Завалівського будинку культури) призвели до створення у 1972 році аматорського ансамблю цимбалістів. Усі учасники були і є аматорами-початківцями, вихідцями із села, яких навчав гри перший керівник ансамблю Іван Миколайович Юркевич. Він закінчив Теребовлянське культурно-освітнє училище як виконавець на духових інструментах, проте добре знав «Школу гри на цимбалах» О. Незовибатька, тому що додатковим інструментом у нього були цимбали.

У складі ансамблю використовували десять інструментів – цимбалів: сім із них – українські малі хроматичні (чотири прими і три альти) виробництва Чернігівської музичної фабрики та три великі концертні, які були виготовлені на Кишинівській музичній фабриці і привезені з Молдови. Згодом, заради тембрового різноманіття, в ансамбль були введені три сопілки та контробас.

У 1983 році І. Юркевич у зв'язку із сімейними обставинами залишає колектив. Ансамбль очолює Ярослав Володимирович Фуч, який у той час музикував там на сопілці. Від того періоду і дотепер він є художнім керівником народного аматорського ансамблю цимбалістів. За час керівництва Я. Фуча колектив здобув найбільшого розквіту та визнання.

Ярослав Фуч народився 1960 року в рідному селі Завалів. Закінчив Теребовлянське культурно-освітнє училище та Київський державний інститут культури імені О. Є. Корнійчука по класу акордеона. Оскільки здобути професійні навички музиканта-цимбаліста у нього не було можливості, то він власними зусиллями почав опановувати гру на цимбалах. Зі слів п. Ярослава дізнаємося: «Беручи акордеон в руки, підбирав кожну нотку на цимбалах «на слух». Було важко, тому що українські та концертні цимбали мають різний стрій. Займався по шість годин на день, адже, щоб навчати когось, потрібно було добре володіти інструментом самому». Наполеглива праця керівника та великий інтузіазм учасників допоміг вибороти нагороди на різних конкурсах та фестивалях.

Велика любов до цимбального ансамблевого виконавства провадить колектив повз часові простори до нових творчих здобутків. За роки незалежності України ансамбль почав створювати нові композиції. Його репертуар з пістетом сприймали не тільки односельчани. Своєю програмою та різноманітністю творів колектив задовільняє інтереси всіх верств населення району та області.

Постійно в ансамблі грали і грають мешканці села, які взагалі не пов'язані з професійним музикуванням. Вчителька, продавець, механізатор – усіх об'єднує одне – любов до мистецтва, бажання музикувати, творити прекрасне, співати українські народні пісні. Твердженням цього є й те, що одна учасниця ансамблю доїжджає на репетиції та концерти спеціально аж зі Львова. Основу колективу складають люди, які грають в ньому практично від моменту його заснування.

Сьогодні ансамбль налічує 12 учасників різного віку. Як і для гуцулів характерною є родинність у творенні музики, де в багатьох випадках батьки-скрипалі, не маючи синів, залучають до музикування доньок, ми констатуємо ансамблеву сімейність. В колективі, який очолює п. Ярослав, грає його дружина – пані Марія Володимирівна (завуч середньої школи села Завалів). Більше того, оркестранткою є і дочка Олена, яка через батьківську любов до інструмента закінчила Національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка по класу цимбалів.

З кожним особисто працює керівник колективу Я. Фуч. Оскільки учасники практично не володіють нотною грамотою, то цей процес важкий і зобов'язує до плідної, копіткої праці. Ніхто по нотах не грає. Тому під час репетицій оркестранти вивчають все напам'ять. Як же компонується їхній репертуар та розпис на відповідні партії та голоси? За словами наставника ансамблю, «музика твориться в процесі роботи. Кожну партію підбирається за можливостями учасників. Хтось грає мелодію, одні акомпанемент, інші – басову функцію».

Цимбали широко використовуються не тільки для виконання сольних інструментальних творів, а й для акомпанементу народних пісень і танців. Цікавим є те, що учасники Завалівського ансамблю цимбалістів широко застосовують спів у своєму музикуванні. Виконують переважно українські народні пісні, для виконання яких з порівняно невеликим діапазоном чи мелодекламаціями, не потрібно мати великі вокальні дані. Застосування співу у цимбальній ансамблевій грі як метод виконання не притаманний для Західного регіону України, оскільки тут цимбали частіше використовувалися в складі троїстої музики. На Сході активно застосовували таку манеру гри у Державній зразковій капелі бандуристів – талановитий цимбаліст співак і бандурист Іван Антоновський, а також власний спів побутових та історичних пісень супроводжував народний цимбаліст із м. Мерефи Харківської області Іван Гашенко.

Інколи цимбалісти, щоб досягнути контрастного акомпанементу, вживають різні прийоми звукотворення під час співу. Гра щипком (*pizz.*) створює образ прозорості та імітування ще одного українського народного інструмента *бандури*, а глісандо – ефект феєрії народної вдумливості. В перегрі між куплетами застосовують гру пальцятками. А різноманітне їх обмотування по-різному забарвлюють музичну палітру цимбального звучання. Всі ці чинники створюють для слухача різноманітнокрасивий тембр.

Найбільш вживаними тональностями є *C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll*, які використовують учасники ансамблю у зв'язку із зручністю акомпанементу для співу. Саме ця звуковисотність є найбільш притаманною їхнім голосам. Щодо строю інструментів, то на малих цимбалах – примах він хроматичний, звукоряд від *фа* малої до *ре* третьої октави. Цимбали альт, які мають красивий оксамитовий звук та приємний тембр, Іван Юркевич (перший керівник) переробив під стрій концертних цимбалів системи «Шунда», такого ж строю є і цимбали виробництва Молдови. Їхній діапазон – від *до* великої до *фа дієз* третьої октави.

Вдаряють по струнах дерев'яними пальцятками, етнорегіональна назва яких – *бальцяти*. Як стверджує керівник ансамблю, ця назва вкорінилась від старих сільських весільних музикантів, які грали на цимбалах. Без сумніву, за словами Петра Гатлана, найстарішого учасника колективу, іншої назви засобу творення звука на інструменті в їхній місцевості не було.

Отже, назва *бальцяти*, яку використовують у спілкуванні завалівські музиканти, ще більше утворює в українській музичній терміносистемі номінацію – *пальцятки*. Саме термін *пальцятки*, на думку народного артиста України, професора Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, вченого-музикознавця та блискучого цимбаліста-віртуоза Тараса Михайловича Барана, пов'язаний з історико-етнографічними регіонами України, де цимбали набули найбільшого розповсюдження, а також відображає суть основних прийомів пальцевої техніки гри на цимбалах. Саме цей останній термін, на думку Т. Барана, і був впроваджений в українську музичну термінологію та найбільш відповідає характеристиці знаряддя, яким цимбаліст грає на цимбалах. Також нам відомі й інші фольклорні найменування пальцятки – коники, патички, пацалки, деревця, стрибунці, товкачі, кисточки, гачки та інші.

У зв'язку з наслідуванням традиційної цимбальної гри глушникові механізми на українських цимбалах були вилучені з користування ще на початку існування колективу. Основними типами музикування є такі:

- під час гри струни на цимбалах інколи не приглушуються. Сильніший звук накладається безпосередньо після удару на більш слабкий наступний, який ще не встиг затихнути, а слабкий, у свою чергу, накладається на ще слабший. Утворюється одночасне звучання всіх струн цимбалів, особливо обертонів нижнього регістру, що й надає інструменту специфічного тембру;

- в деяких випадках застосовуються прийоми техніки глушіння струн пальцями рук (здебільшого в повільних темпах). Права рука глушить приведену нею ж в коливання струну в момент удару лівої – і навпаки; одна з рук глушить струну не тільки після свого удару, а й після удару другою рукою; одна з рук здійснює по два, три і більше безперервні удари по струнах, інша рука своїми пальцями глушить коливання цих струн.

До репертуару ансамблю входять численні обробки українських народних пісень, переклади творів, обробки відомих композиторів. Всі інструментування творів здійснює керівник ансамблю.

Неабияке значення у творчій спадщині Завалівського ансамблю цимбалістів відіграють їхні концертно-сценічні костюми, яких налічується понад двадцять. Вони виконані народними майстрами. Цінність їх полягає у неповторності візерунків та у відображенні стилю с. Завалів. Саме починаючи від головних уборів аж до сап'янових чобіт, закладені певні символи українських традицій. Всюди присутня архаїчність та вишуканість традицій Подільського краю.

Склад музики з цимбалами у всіх регіонах України був запорукою традиційного музикування, носієм традиційної манери виконання й репертуару, а самі цимбали – найхарактернішим чинником вияву цієї традиційності, «каталізатором» чистоти стилю в боротьбі з іншоетнічними, «академічними» й фонографічно-технічними впливами.

Завалівський народний ансамбль цимбалістів як єдиний сьогоденний представник на Тернопільщині додає не просто радість, але й надію. Ця не надто поширена царина музикування надає впевненості у збереженні традицій. Територіальна розлогість села Завалів дає підстави вірити, що українські традиції цимбального ансамблевого виконавства і далі будуть хвалити Господа, як гласить 150 Псалом, «... на дзвінках цимбалах, Хваліте Його на гучних цимбалах. Хай хвалить Господа все, що живе!» [3, с. 779].

Протягом ХХ ст. цимбальне мистецтво України дістало потужний імпульс до поступового руху і стрімко розвивається на фоні загального розквіту музичної культури. Наявність різноманітних видів і форм музичного виконавства на цимбалах, таких, як професійне та самодіяльне (аматорське), сольне, ансамблеве та оркестрове, успішні виступи окремих солістів та колективів на міжнародних конкурсах та фестивалях, створення педагогічного та концертного репертуарів, різнопланова композиторська творчість у царині музики для цимбалів – все це є безперечним свідченням досягнень української музичної культури. Традиційна музично-інструментальна культура українців, будучи носієм духовної та матеріальної культури українського етносу та всупереч природній тенденції до значно інтенсивнішого порівняно з іншими типами духовної культури нівелювання і згасання традиційних рис, все ж зберегла до наших днів свою прикладну, звичаєву і загалом стилеутворюючу функцію, яка переросла у

академічне, професійне виконавство. Позицію, яку займає українська академічна виконавська школа серед цимбальних шкіл інших народів, і той вплив, який вона має на розвиток світового цимбального мистецтва, дозволяють розглядати українські цимбали та ансамблеве виконавство на них як один з феноменів світової музичної культури ХХ ст. Мистецтво гри на цимбалах спроможне не лише консервувати архаїчні духовні цінності, а й активно стимулювати художньо-естетичний поступ національної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Т. Світ цимбалів / Т. Баран. – Львів : Світ, 1999. – 88 с.
2. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: Підручник / Т. Баран. – Львів : Афіша, 2008. – 224 с.
3. Біблія, або книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена. – М. : Изд-во Московского патриархата, 1988. – 779 с.
4. Горнбостель Э. Систематика музыкальных инструментов / Э. Горнбостель, К. Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / [ред. Мациевский. – М. : Советский композитор 1987. – Ч. 1. – С. 229–261.
5. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К. : Наук. думка, 1967. – 243 с.
6. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1955. – 62 с.
7. Незовибатько О. Українські цимбали / О. Незовибатько. – К. : Муз.Україна, 1976. – 56 с.
8. Носов Л. Василь Зуляк / Л. Носов. – М. : Сов. композитор, 1960. – 24 с.
9. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / М. Хай. – Київ–Дрогобич : Коло, 2007. – 544 с.
10. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. – Харків : Савчук О. О., 2012. – 512 с.
11. Чистух В. Я. Село Завалів в історичних подіях та біографіях знаних людей / В. Я. Чистух, С. В. Бартіш. – Тернопіль : Астон, 2008. – 108 с.
12. Черкаський Л. Музичні інструменти українського народу / Л. Черкаський. – К. : Техніка, 2003. – 264 с.
13. Schunda V.-J. A cimbalom története / V.-J. Schunda. – Budapest, 1907. – 91 ol.

УДК 94 (477)

І. П. ГРИНЧУК
В. Ю. ГОЙСАК

ДУХОВЕ ВИКОНАВСТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуті передумови становлення виконавства на духових інструментах на Тернопільщині впродовж першої половини ХХ століття. Зосереджено увагу на аналізі культурно-мистецького напрямку діяльності національних культурно-просвітницьких товариств.
Ключові слова: музична культура України, виконавство на духових інструментах, культурно-просвітницькі товариства.

И. П. ГРИНЧУК
В. Ю. ГОЙСАК

**ДУХОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА**

В статье рассмотрены предпосылки становления исполнительства на духовых инструментах на Тернопольщине в период первой половины XX века. Сосредоточено внимание на анализе деятельности национальных культурно-просветительских организаций культуры и искусства.

Ключевые слова: музыкальная культура Украины, исполнительство на духовых инструментах, культурно-просветительские организации.

I. P. GRINCHUK
V. U. HOISAK

**MUSIC PERFORMANCE ON THE BASS INSTRUMENTS IN THE TERNOPIL REGION
IN THE FIRST PART OF XX CENTURY**

Doing the research the processes of the formation the music performing culture as important constituent of spiritual development of Ukrainian community the Eastern Halychyna during the first part of XX century combines the studies of music researchers and historians dealing with cultural aspects, as far as these processes revealed the general processes taking place in the Ukrainian society together with educational and cultural tendencies the development of different Ukrainian communities as well.

The representatives of the national Ukrainian intellectual circles considered the music culture of the Ukrainian nation as a means of national revival, and consequently taking great pains to direct the development of music and cultural processes in the professional course.

The goal of the article is to reveal the prerequisites of the formation of the professional traditions of wind instrumental performing concentrating on the cultural education movement in Ternopillia, Ukraine at the end of the XIX-th and during the first third of the XX-th century.

The objective of the article is to analyze the activity of cultural and educational organizations of the region during the above mentioned period of time, with regard of the formation of brass bands, signifying their contribution into the development of the cultural and artistic traditions of Ternopillia.

The main centers of the cultural and artistic processes in Ternopil region at the end of the XIX century and at the beginning of the XX century had become the towns of Berezhany, Terebovlia, Ternopil and other towns with Ukrainian Lyceums and headquarters of cultural and educational societies.

The music artistic movement was concentrated in places with choirs and music circles, in various societies and in specific music organizations. In the societies of certain social and professional character: «Prosvita» (1876), «Ruska Besida» (1883), «The foundation of the Prince Kostiantyn Ostrozky» (1884), «Sokil» (1894), in particular. A variety of patriotic and cultural and educational activities were being carried out by these societies not withstanding the opposition from the Austrian and Polish societies which were supported by the official state authorities.

At the end of XIX century and at the beginning of the XX century, Polish music societies of Halychyna «The Halicia Music Society» (later the Polish Music Society) and «The Harmony» established the music schools of wind instrumental performing and successfully supported their own brass bands under much more favourable conditions.

Contrary to the Austrian and Polish institutions, Ukrainian educational societies at the end of XIX century and during the first third of the XX century had a multifunctional structure on the whole. They supervised mainly the choirs, instrumental circles, orchestras, libraries, the societies of music notes, museums and less frequently music schools which could be the centers of professional music education. Such diversified activities contributed to the development of the important realm of music

culture including such activities as the ones of creative character (organization of the contests on the subject of composition), the ones of organizational and educational character, later scientific and research, publishing and publicist ones.

The initiation of the professional music arts in Ternopil region was reinforced by the efforts of music amateurs, the reverend priests J. Vitoshynskiy, O. Nyzhankivskiy, A. Krushelnytskiy in particular, who contributed to the development of the choir culture and instrumental performing in the region. Less well-known seem to be the names of such «Prosvita» members as reverend priests JevhenTurula and Petro Jezersky, who would work in the realm of wind instrument performing together with such well-known «Prosvita» members of the region as Ivan Kozak, Teofil Tomashevskiy, Kornelia Kulyk, Mychailo Snitynsky and Petro Dykiy.

Among the well-known brass bands in the above mentioned period there were the band of Terebovlia, performing with some intervals from 1906 till 1939, the bands of the Society of «Sokil» in Zboriv region who established the traditions of the wide application of the brass bands in the region.

As a result the endeavors of introducing the instrumental music into the church ceremonies existed until the forties of the XX century in the parishes of Buchach, Zboriv, Terebovlia and Chortkiv districts in particular. The revival of the above mentioned tradition can be observed in the Ukrainian pilgrimage to Zarvanytsia, Terebovlia district, Ternopil Region, Ukraine.

Consequently, it might be stated that the orchestral performance in Ternopil region had acquired the features of professional level owing to the activities of the societies «Prosvita» and «Sokil». Under the period of Polish invasion of Halychyna, in the 30's of the XX century, when the Ukrainian societies were prohibited and abolished in very many ways, the brass bands suffered great annihilation as well.

The time after the WWII had become another period in the development of wind instrumental performing in the Ternopil region.

Key words: *music culture of Ukraine, wind instrumental performing, cultural and educational societies.*

Звернення до дослідження інструментально-виконавської культури як важливої складової процесів духовного розвитку українства, зокрема процесів становлення вітчизняних шкіл виконавства на духових інструментах першої половини ХХ століття, об'єднує творчі пошуки музикознавців (А. Карп'як [9], Л. Кияновська [10], Л. Мазепа [14], Я. Цайтц, М. Черепанин [17]), істориків культури (І. Зуляк [8], Н. Кобрин [11], Ю. Медведик [15]), оскільки означені процеси відбивають загальносуспільні, культурно-просвітницькі та освітні тенденції розвитку української громади.

Розглядаючи ці процеси, можемо простежити, що національне музичне життя розвивалося навколо Перемишля та Львова як центрів культури українців Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст., де започатковувалися культурно-просвітницькі та освітні традиції, які переймали провінційні міста. Серед діячів національної інтелігенції – священики, діячі освіти, лікарі, адвокати – талановиті музиканти-аматори, які трактували музичну культуру як вагомий складову української культури, прагнули спрямувати розвиток музично-культурницьких процесів у професійному напрямі.

Мета статті – висвітлити передумови становлення професійних традицій виконавства на духових інструментах на прикладі культурно-просвітницького руху Тернопілля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.

Головними осередками культурно-мистецьких процесів на Тернопільщині кінця ХІХ – початку ХХ ст. стали Бережани, Теребовля, згодом Тернопіль та інші менші регіональні осередки, у яких успішно діяли просвітницькі, культурницькі товариства, розвивалася гімназійна освіта.

Музично-суспільний рух концентрувався при хорах і музичних гуртках у музичних установах, при товариствах певного фахового чи соціального складу: «Просвіта» (1876), «Руська бесіда» (1883), «Фундація імені князя Костянтина Острозького» (1884), «Сокіл» (1894) та інших, які проводили свою патріотичну культурно-просвітницьку діяльність у складній ситуації

конкуренції і протистояння з боку австрійських та польських товариств, які підтримувала офіційна влада.

Так, польські музичні об'єднання Галичини XIX – початку XX ст., зокрема, Галицьке музичне товариство (1838 р. заснування, у міжвоєнний період – Польське музичне товариство), «Гармонія» (1875 р.), які розвивалися у більш сприятливих умовах, успішно започаткували школи виконавства на духових інструментах, підтримували діяльність власних оркестрів [14, с. 64].

Дослідник музичної культури Галичини Л. Мазепа констатує, що формуванню львівської інструментально-виконавської традиції загалом значною мірою сприяли культурно-мистецькі зв'язки із європейськими музикантами, починаючи від Франца Ксавера Вольфганга Моцарта, Кароля Мікулі, згодом його ж учнів Рудольфа Шварца, Людвіка Марека, Віллема Курца та інших [14].

Архівні відомості та документальні свідчення про перший нетривалий етап діяльності товариства (1861–1869 рр.), що «постало з німецько-австрійських урядників – як конкуренція ГМТ, яке тоді все більше полонізувалося» [14, с. 62], і особливо про другий період, що розпочався з 1875 р., свідчать про увагу саме до розвитку оркестрового виконавства. Л. Мазепа подає відомості згідно зі львівським часописом 1891 р., «що оркестрове товариство «Гармонія» постало у 1874 р.» [14, с. 64]. У його діяльності значну роль відіграли диригент австро-німецької сцени Йозеф Ширер, військовий капелмейстер Йозеф Пістль, його наступник Маврикій Фалль, з яким пов'язують успішний етап концертної діяльності товариства.

При товаристві діяла музична школа, «підготовляючи молодь на добрих капелістів», тобто готуючи майбутніх оркестрантів до гри на різних інструментах, традиційно – виховуючи військових музикантів. Дослідники підкреслюють, що «у всіх австрійських (потім також – і польських) військових духових оркестрах музиканти мали добру підготовку гри не тільки на духових, але й смичкових інструментах, що давало їм змогу брати участь у найрізноманітніших концертах» [14, с. 65].

В діяльності українських товариств, у яких домінуючим був сольний, ансамблевий та хоровий спів, ця традиція розвитку оркестрового музикування була перейнята частково. Так, товариства «Боян», «Руська бесіда», «Просвіта» і «Сокіл» [1], статuti яких метою своєї діяльності визначали розвиток культури, освіти, духовності, національної самосвідомості українства, значною мірою сприяли популяризації духового музичного мистецтва, розширюючи рамки культурно-просвітницького та концертного життя краю.

Аналізуючи діяльність українських просвітницьких товариств кінця XIX – першої третини XX ст., слід зауважити, що вони, на відміну від подібних австрійських та польських інституцій, часто зберігали поліфункційну структуру, оскільки при них діяли хори, інструментальні гуртки, оркестри, бібліотеки, нотні видавництва, музеї, рідше – музичні школи як майбутні осередки фахової музичної освіти. Дослідники підкреслюють, що така різнобічна діяльність сприяла розвитку важливих сфер музичної культури – творчої (організація конкурсів на написання музичних творів), організаційно-концертної, освітньо-виховної, згодом – науково-дослідницької, видавничої, публіцистичної [11, с. 12].

Важливі свідчення щодо заснування та функціонування українських духових оркестрів у Галичині знаходимо у статті С. Людкевича «Рефлексії з нагоди Фестивалю духових оркестрів у Львові», що проводився у 1934 р., в якій автор зазначає, що у післявоєнних роках (від 1920 р.) на Галичині було створено щонайменше 50 духових оркестрів [13, с. 388].

Розглянемо передумови та початковий етап становлення музичного виконавства на духових інструментах на Тернопіллі в контексті вищевикреслених тенденцій культурного життя Східної Галичини.

Зародження професійного музичного мистецтва Тернопільщини було підготовлено збутками талановитих аматорів музики, зокрема отців Й. Вітошинського, О. Нижанківського, А. Крушельницького, які сприяли розвитку не лише хорової культури, але й інструментального виконавства у краї [6; 17]. Менш відомими є імена просвітян, які безпосередньо працювали над проблемою виконавства на духових інструментах, серед них отці Євген Турула [15] та Петро

Єзерський, діяльні просвітяни Іван Козак [12], Теофіль Томашевський, Корнелія Кулик, Михайло Снітинський, Петро Дикий.

Одним із активних просвітян Тереховлянщини був отець Євген Турула (1882–1951) – священик, співак, диригент, композитор, педагог, маляр, член НТШ у Львові, видавець нотних збірок. Отримавши освіту у Львівській духовній семінарії, диплом Львівської консерваторії як учителя музики й співу в середній школі, о. Є. Турула впродовж 1906–1914 рр. активно долучився до музично-просвітницької праці на Тереховлянщині [15]. Він доклав багато зусиль для створення духового оркестру в Тереховлі.

Виступи цього оркестру значно поживили музично-освітнє життя не лише в повіті, але й в інших містечках і селах Західного Поділля, оскільки колектив разом зі співаками-аматорами виїжджав в навколишні села з концертами, беручи участь у Шевченківських святах у Микулинцях, Лошневі, Залав'ї (на відкритті пам'ятника Т. Шевченку), Тернополі, Чорткові, Скалаті, Гримайлові, Копичинцях, Буданові, Бучачі, Говилові Великому поблизу Хоросткова, у народних фестинах на користь товариства «Просвіта» [8].

Із архівних джерел та спогадів тереховлянців дізнаємося про урочисте святкування Шевченківського ювілею 14 червня 1914 р., яке завдяки праці просвітян та о. Є. Турули зокрема стало великим повітовим святом з походом вулицями Тереховлі, закладенням каменя на місці майбутнього пам'ятника Кобзареві, виконанням «Заповіту» М. Вербицького об'єднаним хором, що налічував більше сотні співаків, у супроводі Тереховлянського духового оркестру. Урочистий похід супроводжували також оркестри із сіл Ілавча та Глешави, організовані о. П. Єзерським, про якого читаємо зокрема у спогадах І. Козака: «Початки заснування першої трубної оркестри в Тереховлі сягають ще 1900 років... О. Петро Єзерський за свої власні гроші закупив у Чехії музичні інструменти, подарував ті всі інструменти для міщанської читальні в Тереховлі. Та недовго тривала ця втіха, бо коли не стало в касі читальні грошей на оплату інструкторів – оркестра перестала існувати» [12, с. 293].

Діяльність колективу була поновлена у 1909 р., коли головою читальні став Теофіль Томашевський, який «пожертвував на ту ціль більшу суму власних грошей, зібрав трохи поміж міщанами, а головню купцями, і за ці гроші спровадив нові інструменти (18 штук)... Вже в вересні 1911 року оркестра брала участь в поході з нагоди Шевченківського свята у Львові» [12, с. 293]. Інструктором оркестру став згадуваний вище І. Козак.

З початком Першої світової війни частина оркестрантів була мобілізована, а їх інструменти спочатку переховувалися, згодом – були забрані представниками російської влади.

У 1918 р., у короткий період ЗУНРу, члени оркестру зібрали малий комплект інструментів і в січні 1919 р. виступили «під час Йорданського Водосвяття і дефіляди Збараського Куреня», у березні 1919 р. – на урочистому зібранні з нагоди відправлення Збараського куреня на фронт. Значна частина військових музикантів разом з куренем перейшла за Збруч, увійшла до складу оркестру 18-ї Тернопільської бригади, який згодом став основою оркестру II корпусу УГА [12].

Трагічно склалася подальша доля оркестрантів. На початку 1920 р. вони були прикріплені до оркестру Ібригади ЧУГА в Бердичеві, а у травні цього ж року, намагаючись повернутися на Галичину, близько 50 з них потрапили в полон у Райгородку. Польська управа, прослухавши гру оркестрантів, залишила їх при Львівському полку артилерії в Немирові: «...поводилися з нами не найгірше, навіть дозволили нам носити наші «тризуби» [12, с. 293]. Згодом, після тривалих перемовин української старшини з польськими офіцерами, оркестранти перейшли до складу армії УНР в Ярмолинцях.

І. Козак наводить факти, що за час відпустки у березні 1921 р. 12 оркестрантів-тереховлянців відновили діяльність колективу, виступили на Шевченківському святі. Цьому посприяли і колишні члени колективу Лука Поняков (на той час – диригент «Залізничної оркестри в Тернополі»), Петро Синенький, Василь Морозович, Василь Сидор, які надіслали з Америки 200 доларів на закупівлю інструментів. У грудні 1925 р. оркестр був укомплектований у повному складі [12, с. 293].

Активна діяльність колективу тривала до вересня 1939 р. І. Козак згадує: «...як большевики довідалися, що є місцева оркестра, то вони примусили її грати на різних мітингах, оче-

видно, що безплатно. В 1940 році кількох членів оркестри арештували, кудись їх вивезли, і вони ніколи вже не вернулися до Тербовлі. Після большевиків прийшли німці, що також вимагали участі оркестри при деяких нагодах. Під час німецької окупації українці сипали могили на честь героїв і на їх посвяченні виступала завжди оркестра» [12, с. 294].

Про І. Козака як просвітянина-патріота, талановитого диригента і трубача, який у 1947 р. з вимушених обставин виїхав до США, диригував хором у Брукліні та Бріджпорті, а у 1961 р. на першій зустрічі вихідців з Тербовлі був обраний «головою Головного Комітету Тербовля у Нью-Йорку», тепло згадують країни як на рідній землі, так і в діаспорі [7].

Прикметним у контексті становлення традицій виконавства на духових інструментах у краї є той факт, що саме на Тербовлянщині утвердилися традиції широкого використання духових оркестрів. Так, підкреслимо, що у центральних і південних районах Тернопільщини католицька церква дозволяла використовувати інструментальну музику в обрядах та богослужіннях (крім органу, могли використовуватися традиційні інструментальні ансамблі та малого складу духові оркестри).

Спроби введення інструментальної музики у церковні обряди на Західному Поділлі проіснували до 40-х років ХХ сторіччя, переважно в парафіях Буцацького, Зборівського, Тербовлянського, Чортківського районів [5]. Відродження цієї традиції можемо простежити у Всеукраїнській прощі, яка проводиться в с. Зарваниця Тербовлянського району, коли урочисту ходу вірян супроводжує духовий оркестр семінаристів Тернопільської вищої духовної семінарії імені Йосифа Сліпого.

На основі аналізу архівних документів та тогочасної періодики можемо також констатувати, що оркестрове виконавство на Тернопільщині набувало ознак фахового рівня значною мірою завдяки діяльності товариств, зокрема «Просвіти» і «Сокола». Так, у Статуті руханково-спортивного товариства «Сокіл» у Товстолузі повіту Тернопіль, поданого на реєстрацію 11.08.1932 р., в параграфі 3 читаємо, що «ціллю товариства є дбати про фізичний, духовий і моральний розвій своїх членів і учасників. Помічними средствами є наука до музики і співу, устроєння оркестри, устоювання концертів, вечорниць, фестинів» [1, арк. 1].

У 1927 р. сокільський рух розгорнувся і на Зборівщині. Про діяльність зборівського «Сокола» згадували К. Кулик, М. Радзихівський: «Першими провідниками і інструкторами оркестри були суддя Дзерзвич і дир. Михайло Снітинський. Оркестра справді заохотила членів до частіших сходин. Сходини відбувалися кожної неділі і свята» [16, с. 278]. Оркестр брав участь в крайовому Сокільському Здвигу, здвигу «Українська Молодь Христові» у 1933 р. За цим прикладом з допомогою диригента Луки Конотопа Петро Дикий у 1935 р. zorganizував місцевий духовий оркестр у В. Плавучі.

Духові оркестри «Просвіти» та «Соколів» часто запрошували до співпраці інші українські товариства. Так, в архівних матеріалах ДАТО знаходимо листи-звернення «Союзу Української Поступової Молоді «Каменярі» імені М. Драгоманова» с. Курівці про проведення фестину 14 липня 1935 р., де вказується, що «під час фестину буде пригравати оркестра дута з Голубічка Великого» [2, арк. 20]. У подібному документі щодо проведення фестину у с. Дітківцях 17 червня 1935 р. вказано, що «до вправ приграватиме дута оркестра с. Заруддя» [2, арк. 40]. Під час подібної акції СУПМ у с. Березовиця Велика 14 червня 1935 р. також «до вправ приграватиме дута оркестра Березовиці Великої» [2, арк. 49].

В архівах зберігаються «Звідомлення за час від 1 січня 1934 до 31.12. 1935р. «Т-ва «Просвіти» с. Городище» про те, що «дута оркестра (закуплена в листопаді 1934 р.) має 12 дутих і ударний інструментів, вартість 1170 зол. Прилюдно оркестра виступила 18 раз. Керівник Кульматицький Володимир» [3, арк. 6]. У «Звідомленні» цього ж товариства за 1937 р. вказано, «що керівником оркестри був Левицький Іван і виступали у Львові на святі «Луговім» та 2 рази на фестинах» [3, арк. 22].

В умовах польської окупації Галичини, особливо у 30-ті рр. ХХст., коли українські національні товариства переживали заборони, пацифікацію, нищенню піддавалася і духові оркестри. Драматизм ситуації засвідчують архівні документи: «Список інструментів музичних знищених державною поліцією в дни 22 вересня 1930 під час пацифікації» у читальні «Просвіти» в Купчинцях [4, арк. 5], «Список інструментів музичних знищених і забраних

відділом 9 полку уланів дни 29 вересня 1930 під час пацифікації» у читальні «Просвіти» в Купчинцях [4, арк. 11].

Післявоєнний період став наступним етапом у розвитку музичного виконавства на духових інструментах у краї. Він пов'язаний з діяльністю державної музичної школи, яка була організована на базі Тернопільської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка [6], та з відкриттям у 1958 р. Тернопільського музичного училища імені С. Крушельницької.

Отже, в історії культури України кінця XIX – третини XX ст. вагоме місце належить Тернопільщині як осередку просвітянського руху, культурно-мистецького життя українців. Діяльність українських культурницьких товариств і об'єднань краю, які розвивали музичне виконавство у різних його формах, всупереч складним суспільно-історичним обставинам дала поштовх для розвитку аматорського музикування, заклала передумови для становлення фахової музичної освіти та виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Тернопільської області (ДАТО). Фонд 3, опис 2, справа 1437 (Про реєстрацію Статуту руханково-спортивного товариства «Сокіл» у Товстолюзі), арк. 1–6.
2. ДАТО. Фонд 457, опис 2, справа 61 (Заяви до Повітового Староства в Тернополі), арк. 20–49.
3. ДАТО. Фонд 294, опис 1, справа 147 (Матеріали про звіти читалень «Просвіти»), арк. 6–22.
4. ДАТО. Фонд 294, опис 1, справа 104 (Матеріали про звіти читалень «Просвіти»), арк. 5–11.
5. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування : автореф. дис. на здоб. наук. ступ ... канд. мист. : спец. 17.00.03 / Б. О. Водяний. – К., 1994. – 19 с.
6. Гринчук І. Становлення музичної освіти в Тернополі (перша половина XX ст.) / І. Гринчук, М. Іздепська-Новіцька // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Тернопіль і Тернопілля в історії та культурі України і світу (від найдавніших часів до сьогодення)» / [за заг. ред. проф. І. С. Зуляка. У двох частинах]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – Ч. 1. – С. 91–97.
7. Дурбак С. Золота доба Теребовельщини / С. Дурбак // Теребовельська земля. Історично-мемуарний збірник / [редколегія: Т. Винницька та ін.]. – Нью-Йорк – Париж–Сідней–Торонто, 1968. – Т. XX. УА. – С. 406–418.
8. Зуляк І. С. Діяльність «Просвіти» у Західній Україні в міжвоєнний період (1919–1939) / І. С. Зуляк. – Тернопіль : «Воля», 2005. – 946 с.
9. Карп'як А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19–20 ст.) : автореф. дис. ... на здоб. наук. ступ ... канд. мист. : спец. 17.00.03 / А. Я. Карп'як. – К., 2002. – 19 с.
10. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – XXI, 2007. – 420 с.
11. Кобрин Н. В. Музична культура в національному русі галицьких українців (1891–1939) [Текст] : автореф. дис. на здоб. нук. ступ. ...канд. іст. наук : спец. 07.00.01 / Н. В. Кобрин ; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів, 2010. – 19 с.
12. Козак І. Трубна оркестра в Теребовлі / І. Козак // Теребовельська земля. Історично-мемуарний збірник. – НТШ. Український архів. Т. XX. – С. 293–294.
13. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. / С. Людкевич / [упор. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – 812 с.
14. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові. Т. 1. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів: Сполом, 2003. – 288 с.

15. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) / П. Медведик. // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Т. ССХХVІ. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 370–455.
16. Радзихівський М. Товариство «Сокіл» у Зборові / М. Радзихівський // Зборівщина. Над берегами Серету, Стрипи і Золотої Липи. Історично-мемуарний і літературний збірник. – НТШ. Український архів. Т. XXXVІІІ. Торонто–Нью-Йорк–Париж–Сідней, 1985. – С. 278–284.
17. Черепанин М. В. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття): Монографія / М. В. Черепанин. – К. : Вежа, 1997. – 328 с.

УДК 78.036 (477)

О. С. СМОЛЯК

**ГАСТРОЛІ УКРАЇНСЬКОЇ РЕСПУБЛІКАНСЬКОЇ КАПЕЛИ
ЗА КОРДОНОМ У 1919–1920 РОКАХ
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ «СПОГАДІВ...» МИКОЛИ ЧАЙКОВСЬКОГО)**

У статті на основі «Спогадів...» М. Чайковського зроблено опис гастрольної поїздки Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця за кордон у 1919–1920 роках. Розкрито основні методи роботи маєстро з хоровим колективом та звернено увагу на способи підбору репертуару, що був основним чинником формування художньо-виконавських оцінок зарубіжних аматорів-слухачів та професійних музикантів-рецензентів.

Ключові слова: О. Кошиць, Українська республіканська капела, репертуар, обробки народних пісень, концертні програми.

О. С. СМОЛЯК

**ГАСТРОЛИ УКРАИНСКОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ КАПЕЛЛЫ
ЗА ГРАНИЦЕЙ В 1919–1920 ГОДАХ
(ЗА МАТЕРИАЛАМИ «ВОСПОМИНАНИЙ...» НИКОЛАЯ ЧАЙКОВСКОГО)**

В статье на основе «Воспоминаний...» М. Чайковского сделано описание гастрольной поездки Украинской республиканской капеллы под руководством О. Кошицы за границей в 1919–1920 годах. Раскрыты основные методы работы маэстро с хоровым коллективом и обращено внимание на способы подбора репертуара, который был основным фактором формирования художественно-исполнительских оценок зарубежных любителей-слушателей и профессиональных музыкантов-рецензентов.

Ключевые слова: О. Кошиц, Украинская республиканская капелла, репертуар, обработки народных песен, концертные программы.

O. S. SMOLYAK

**THE TOUR OF UKRAINIAN REPUBLIC CHAPEL ABROAD IN 1919–1920
(BASED ON «SPOGADY...» («REMEMBRANCE...») BY MYKOŁA CHAIKOVSKYI)**

The article deals with the tour of Ukrainian republic chapel under the guidance of O. Koshyts' abroad, that started in July 1919 and ended in April 1920 in Berlin (Germany). Particularly, the chapel performed two concerts in Galician town Stanislaviv (now Ivano-Frankivsk) and through Carpathian

Ruthenia moved to Czech Republic and gave the first concert. According to eyewitnesses, the performance had a great success. The local press was full of positive opinions and reviews towards the choir and its head conductor. Specially for those concerts O. Koshyts' created voicing of the Czech national anthem «Kde domov můj?» («Where is my home?»). Listening to the performance of the anthem by the Ukrainian republic chapel, Czechs expressed their sheer enthusiasm for the singing by applauding, pointing out, that only Koshyts' taught them to perform their national anthem truly. The article turns attention to the concerts of Ukrainian republic chapel in Vienna, the capital of Austria. The group gave some concerts there. Despite the whimsical local audience, the chapel drew the attention of stern Austrian critics at the very first concerts and fully deserved their appreciation. It is mentioned that in spite of the small number of professional singers, the group was notable for its female staff, which reminded about «the beautiful Ukrainian steppes». The biggest pride of the choir was its basso profundo. There were seven of them. Sometimes O. Koshyts' left the basso profundo sounding on for the whole minute, while the other parts of the choir faded away on pianissimo and audience perceived this sounding like a real big pipe organ. It is noted in the article that after the tour in Vienna, the Ukrainian republican chapel received the entry permit to Switzerland, then to France, Belgium, the Netherlands and Germany. The choir gave a number of concerts in the biggest cities: Bern, Basel, Zurich, Geneva, Lausanne, Liege, Brussels, Antwerp, Hague, Rotterdam, Amsterdam, Berlin. The performances had a huge success. After the concerts in Berlin the Ukrainian republican chapel broke up. The characteristics of the head conductor O. Koshyts' and the chapel's repertoire under his guidance are based on M. Chaikovskyi remembrance. In particular, Chaikovskyi wrote that O. Koshyts' was a «heaven-born» conductor, a man of high musical culture, a connoisseur of Ukrainian folk music. He had something indescribable. He was able to fascinate his choir, to get the most of it at a very moment. He conducted simultaneously with his hands, fingers and eyes. The execution of the same song at different concerts was never identical. Every strophe of the song had its own and unique interpretation. Despite the other conductors, O. Koshyts' used to introduce new shades to the songs without noticing the choristers, but they never disappointed him. The article draws attention to chapel's execution only of Ukrainian folk songs adaptations of M. Lysenko, K. Stetsenko, M. Leontovych, O. Koshyts' and others. Concert programs under the guidance of O. Koshyts' contained three parts. The first part consisted of some big works («Vesnianky» (Ukrainian folk songs), «Christmas carols and shchedrivky» by M. Lysenko). The second part was represented by Ukrainian ritual songs: Christmas carols and shchedrivky, vesnianky, Ivan Kupala Day songs, wedding and religious songs. The third part contained different adaptations of common songs. The most sought-after were the adaptations of Ukrainian folk songs like «Shchedryk», «Dudaryk», «Prialia», «Piyut' pivni». As M. Chaikovskyi said, the audience was in raptures after listening to these adaptations. Sometimes it happened that, after the concert, the audience burst onto the scene; the girls fell on Koshyts' neck and dragged him back to the stage and the choir had to sing on. The interpretation of Ukrainian folk song «Prialia», the most popular among foreign audience, in M. Leontovych adaptation is described by M. Chaikovskyi. As he said, this song fit into one quint but had many extra nuances. The complaint of a young woman, who wasn't loved by her beloved's parents, is perceptible in it. «Zapovit» by K. Stetsenko and «Verkhovyno, svitku ty nash» by M. Lysenko gave the very special impression on the audience.

Key words: O. Koshyts', Ukrainian republican chapel, repertoire, folk songs adaptations, concert programs.

У період відновлення української державності музикознавці все частіше звертаються у своїх дослідженнях до тих питань, які в радянські часи були заборонені. До них належить й діяльність одного з активних творців української національної музичної культури Олександра Антоновича Кошиця. Його композиторська й диригентська спадщина стала надбанням не лише української нації, а й складовою культур багатьох народів світу.

Час повернення імені О. Кошиця настав лише в 1990-х роках – у період відродження національних культурних традицій. Його диригентсько-хорову діяльність досліджували музикознавці М. Головащенко [6], Н. Андрос [1], О. Бенч-Шокало [3], І. Кікіс [5], Н. Калущка, Л. Пархоменко [4] та ін. Але найбільшу цінність у висвітленні цього питання мають спогади людей-очевидців.

Мета статті – висвітлити основні факти гастрольної поїздки Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця по Європі в 1919–1920-х роках на основі «Спогадів...» Миколи Андрійовича Чайковського.

Вагому роль у визнанні незалежності Української народної республіки відігравали не тільки дипломатичні установи, а й художні колективи, які своїм мистецтвом знайомили зарубіжних слухачів й тим самим демонстрували справжню етнонаціональну характеристику. До такого роду дипломатичних інформаторів у 1920-х роках належала й Українська республіканська капела під керівництвом О. Кошиця, що в цей час здійснила гастрольне турне по Європі, адміністратором якої був відомий математик, професор Микола Андрійович Чайковський¹.

Крім значної науково-педагогічної спадщини, М. Чайковський залишив українській національній культурі неоціненний скарб – спогади про Українську республіканську капелу та її художнього керівника і головного диригента Олександра Антоновича Кошиця². Вони були написані у зв'язку з тим, що М. Чайковський був адміністратором цього колективу з серпня 1919 по квітень 1920 р.

Микола Чайковський як очевидець і спостерігач за творчою діяльністю О. Кошиця належить до кола тих шанувальників, які при житті називали його геніальним диригентом. До речі, незвичайний талант О. Кошиця найяскравіше виявився під час поїздки з Українською республіканською капелою по Європі і після цього через встановлення в Україні радянської влади був на довгі роки призабутий. Лише на початку 1960-х років видатний український поет М. Рильський згадав його ім'я в одному зі своїх виступів, а через короткий час в Українській радянській енциклопедії була поміщена невеличка стаття про О. Кошиця [8]. Напередодні дев'яностоліття від дня його народження (1975 р.) київські музикознавці взяли на себе сміливість воскресити славу видатного майстра української хорової музики. Перша публікація – велика стаття О. Мінківського про О. Кошиця в газеті «Радянська культура» за 28 січня і 10 лютого 1965 р. [7], а пізніше – фундаментальна праця М. Головаценка «Олександр Кошиць. Спогади» [6]. З цього часу ім'я Кошиця почало з'являтися на сторінках різних українських видань. На особливу увагу заслуговує спогад М. Чайковського про гастрольну поїздку Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця містами Європи у 1919–1920 рр., який зберігається в рукописному фонді Державного архіву Тернопільської області [9].

Як згадує М. Чайковський у своїх «Спогадах...», «Українська республіканська капела» перебувала в Європі недовго: від весни 1919 до літа 1920 р., і цей короткий час був достатнім для того, «щоби народи Європи побачили, що Україна має свою давню самобутню культуру, а її пісня гідна стати поруч з творчістю інших народів, якщо не перевершити їх» [9, с. 92–93].

Треба зауважити, що М. Чайковський був одним із свідків і учасників цього небувалого тріумфального рейду Української республіканської капели з народною піснею по Європі. До речі, Українська республіканська капела народилася завдяки дипломатичній меті: їхати в Париж, де саме в цей час у Версалі «Велика трійця» вирішувала долю Європи після Першої світової війни і, власне, завдяки пісні домогтися визнання незалежності Української Народної

¹ Чайковський Микола Андрійович народився 2 січня 1887 р. в м. Бережанах, що на Тернопільщині, в родині відомого галицького письменника, юриста і культурно-громадського діяча Андрія Яковича Чайковського. Закінчив Бережанську гімназію, Празьку вищу школу та Віденський і Львівський університети. Працював професором Першого українського університету в м. Кам'янці-Подільському та Львівського університету. Автор понад 60 наукових праць з математики. Помер 7 жовтня 1970 р. в м. Львові.

² Олександр Кошиць (1875–1944) – видатний диригент, вихованець Київської духовної семінарії, пізніше – кандидат богослов'я Київської духовної академії. Навчався у Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, опісля працював викладачем у цьому навчальному закладі. Крім цього, О. Кошиць працював художнім керівником та диригентом студентського хору Київського університету. Опісля був диригентом театру Миколи Садовського, капельмейстером Київського міського театру та художнім керівником і головним диригентом Української республіканської капели. О. Кошиць – прекрасний знавець та невтомний збирач української народної пісні. Народився в с. Тарасівка Звенигородського повіту на Черкащині. Помер в еміграції у Канаді.

Республіки. З погляду теперішнього часу це була, без сумніву, химерна ідея, а крім цього, коли капела добралася до Парижу, то там вже давно було все вирішено на користь Антанти. Зате вона (капела – О. С.) виконала значно благороднішу місію: вперше за всю історію України познайомила жителів Західної Європи з українською народною піснею.

Українську республіканську капелу було сформовано на основі Київського національного хору – одного з тих колективів, що народилися після Лютневої революції 1917 р. Художнім керівником та головним диригентом було призначено О. Кошиця, відомого у цей час в мистецьких колах музичного діяча. У гастрольне турне з Українською республіканською капелою мав також їхати відомий композитор К. Стеценко. Але йому не судилося побувати за кордоном з цим колективом через творчі непорозуміння з художнім керівником (Стеценко повернувся з Галичини додому і в скорому часі помер від тифу).

Другим диригентом капели було призначено ученицю М. Лисенка П. Щуровську, в обов'язки якої входило не тільки розучування з хором партій, але й довести колектив до відповідного мистецького рівня. Вона, за словами очевидця М. Чайковського, дуже багато допомагала О. Кошицю як головному диригенту Української республіканської капели.

Як пише М. Чайковський у «Спогадах...», «капела виїхала з Києва до Кам'янця-Подільського у березні 1919 р. У її складі було 100 чоловік, але до Кам'янця-Подільського через різні особисті причини приїхало лише 37 учасників хору. Тому його склад треба було доукомплектувати. У зв'язку з цим до Капели було прийнято декілька учасників із інших центральноукраїнських хорів та декого з галичан, а решту «новобранців» склали малороси, а то й росіяни-білогвардійці, які виїхали від більшовиків, а капела забезпечувала їх також матеріально. Цей різношерстий склад хору був і зародком його загибелі...» [9, с. 93–94].

Після недовгої, але наполегливої роботи в Кам'янці-Подільському в квітні 1919 р. колектив Української республіканської капели вирушив на захід, до Галичини. Там він затримався в Станіславі (теперішньому Івано-Франківську) і дав 2 концерти, які викликали небувале до цього захоплення місцевої публіки її співом. Місцева преса повідомляла, що співуча Галичина ще не чула такого гарного співу хору. Опісля Капела через Самбір та Сянок вирушила на територію Закарпатської України (у цей час ця територія перебувала під «патронатом» Чехословацької республіки) і зразу ж з деякими пригодами прибула до Праги.

Як розповідали учасники Капели М. Чайковському, вже перші концерти в Празі мали надзвичайний успіх. Місцева преса була переповнена похвальними рецензіями та відгуками на адресу хору та його головного диригента. О. Кошиць спеціально для цих концертів зробив гармонізацію чеського національного і державного гімну «Кде домов муй». Слухаючи його виконання учасниками Української республіканської капели, чехи своїми оплесками висловлювали найщиріші захоплення її співом, зазначаючи, що лише Кошиць по-справжньому навчив їх співати їхній національний гімн.

Перебування Української Республіканської Капели в Чехії здобуло для України багатьох прихильників; більшість чехів, що до цього були під впливом реакційної москвофільської пропаганди, стали змінювати своє ставлення до України і признавали її самостійність. Одним із перших прихильників української незалежності став відомий чеський музикознавець, професор Зденек Неєдлі (пізніше він був міністром освіти Чеського уряду, а згодом – президентом Чеської академії наук). Він же перший із зарубіжних музикознавців написав книгу про Українську республіканську капелу.

Після тріумфальних гастролей в Чехії Українська республіканська капела переїхала до Австрії, власне до Відня, і дала ряд концертів. Треба зауважити, що Відень у той час мав славу міста, жителі якого дуже вибагливо ставилися до гастроліюючих колективів, а найбільше – до зарубіжних. Незважаючи на це Капела вже на перших концертах привернула увагу суворих австрійських критиків і повністю заслужила їхню похвалу.

Власне, у Відні М. Чайковський через своє безробіття був порекомендований старим знайомим О. Приходьком на посаду адміністратора Української республіканської капели під час її поїздки по Європі. Таким чином, він став одним із найближчих помічників О. Кошиця в організаційній роботі. Тому М. Чайковський мав можливість спостерігати не тільки за

внутрішнім тертям в колективі, але й за репрезентацією його репетиційного та художньо-виконавського рівня.

М. Чайковський у «Спогадах...» зауважував, що на час його адміністративної роботи, в Капелі перебувало більше ніж 60 чоловік. Фахових співаків (він мав на увазі із вищою музичною освітою) було мало. Цей недостаток компенсували хороші природні дані жіночої групи хору, «від яких віяло красою українських степів» [9, с. 96]. Прикрасою хору були також басы-профундо (Чайковський їх називав басами-контристами). Їх було біля 7-ми і нижнє «до» (він мав на увазі до великої октави) «гуло як грім». Іноді О. Кошиць на закінчення пісні, коли інші хорові партії завмирили на піаніссімо, залишав звучання басів-профундо ще добру хвилину і це сприймалося слухачами як справжній великий природний орган. Як бачимо, М. Чайковський був не тільки фаховим математиком, але й добре розумів професійну хорову музику. Підтвердженням цього є використання ним спеціальної музичної термінології, яка давала йому підстави робити професійний аналіз виконавського рівня колективу.

Після гастролей у Відні Українська Республіканська Капела отримала дозвіл на переїзд до Швейцарії. Тут було дано ряд концертів у найбільших містах: Берні, Базелі, Цюриху, Женеві, Лозанні. Виступи колективу мали величезний успіх. Як стверджував у своїх «Спогадах...» М. Чайковський, «За весь час, як я слухав Капелу, хор не зробив ні одного «кікса» (помилки – О. С.), так що всі відгуки преси були повні суперлятивів на адресу Капели та Кошиця» [9, с. 96].

У кінці жовтня 1919 р. Капела отримала дозвіл на переїзд до Франції. Париж у той час був ще більш вибагливим на сприйняття чужоземної культури ніж Відень. Це було місто, де за гроші можна було купити навіть й добру рецензію на концерти. Але антрепренери Капели до цього брудного способу не вдавалися. Кожен її концерт супроводжувався найкращими відгуками та фотографіями на перших сторінках провідних французьких газет. Зокрема, один відомий французький критик у пам'ятній книзі Капели записав наступне: «Перо музичного рецензента не в силі написати те, що я тепер переживаю»¹. Крім французької столиці Капела виступала із концертами у таких містах, як Бордо, Ліон, Тулуза, Марсель, Ніцца.

Опісля концертне турне Капели відбувалося у великих містах Бельгії (Лієж, Бруссель, Антверпен) та Голландії (Гаага, Роттердам, Амстердам). До речі, цілий лютий 1920 р. Капела провела з концертними виступами в Бельгії.

Після бельгійських концертів Українська Республіканська Капела переїхала до Берліна. Тут відбулося ще декілька концертів і через матеріальні труднощі та внутрішні конфлікти Українська Республіканська Капела перестала існувати.

Надзвичайно цінними у «Спогадах...» М. Чайковського є характеристики головного диригента хору О. Кошиця та виконуваного Капелою репертуару. Зокрема, М. Чайковський зазначав, що «Кошиць був диригентом «з Божої ласки», людиною високої музичної культури, глибоким знавцем української народної пісні. Він мав у собі щось таке, що не піддавалося описові звичайними словами. Він умів зачаровувати свій хор, нав'язувати йому свою волю, витягувати із нього те, що йому в даний момент було потрібно. Від диригував одночасно руками, пальцями, очима. Співаки стверджували, що він їх гіпнотизував; вони бачили тільки його великі очі, які їм усе говорили» [9, с. 98].

У своїх «Спогадах...» М. Чайковський зазначав, що «його (Кошиця) хор – це був ідеально настроєний чотириструнний інструмент, на якому він один вмів грати. Кошиць нівелював усі індивідуальні риси співаків, в голосах не чулося найменшого фальшу, всі голоси звучали неначе срібні струни» [9, с. 98]. Виконання однієї пісні в різних концертах ніколи не було трафаретним. Кожна строфа пісні мала свою власну і неповторну інтерпретацію. Кошиць на відміну від багатьох диригентів на концерті мав властивість, не попереджуючи співаків, вносити в твір нові нюанси, нове тлумачення, і хористи ніколи його не підводили. Він приходив на репетиції лише тоді, коли другий диригент і хормейстер Платоніда Щуровська досконало підготувала той чи той твір, і лише тоді, звертаючись до хористів «деточки», робив декілька зауважень, і хор починав звучати

¹ Пам'ятна книга «Української республіканської капели», яку вів М. Чайковський, записуючи в неї всі найважливіші події, безслідно пропала із фондів Наукового товариства ім. Шевченка у Львові.

зовсім по-новому. Як зазначав з цього приводу М. Чайковський, «це було свого роду таке чудо, якому я, після майже сорока п'яти років, не можу дати пояснення. В моїх вухах ще досі дзвенять деякі кошицівські нюанси із пісень» [9, с. 98].

Треба зауважити, що Капела виконувала лише обробки українських народних пісень М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця та ін. Народна пісня була стихією творчості О. Кошиця як диригента. Рівночасно вона розкривала і слабкі сторони репрезентативності диригента, оскільки О. Кошиць як пропагандист не розкрив перед Європою всіх граней авторської хорової музики, яка базувалася власне на національному мелосі, і тому була оригінальною і неповторною. Він не представив європейському слухачеві ні однієї композиції таких провідників національної музичної культури, як М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий, С. Людкевич та ін. Виняток становив лише хор «Іван Гус» М. Лисенка, який виконала чоловіча група Капели для празьких слухачів під акомпанемент органіста-віртуоза Відермана. Чайковський у своїх «Спогадах...» також звернув увагу на те, що концертні програми під керівництвом О. Кошиця були складені з трьох частин. Першу заповнював якийсь великий твір, наприклад, в'язанка «Веснянки» або «Колядки та щедрівки» М. Лисенка. Друга частина складалася із українських обрядових пісень: колядок і щедрівок, веснянок, купальських, весільних, а також релігійних кантів, які колись виконували лірники. Третю частину наповнювали обробки різних за характером звичайних пісень (Чайковський їх називає піснями світського характеру). Треба зауважити, що репертуар Капели був настільки багатий, що його можна було змінювати на кожному наступному концерті. Але й було декілька пісень, які виконували на кожному концерті «на біс». Серед них: народні пісні в обробці М. Леонтовича «Щедрик», «Дударик», «Пряля», «Піють півні». Як зазначає М. Чайковський, «аудиторія від них прямо божеволіла. Бувало, після концерту на сцену вривались слухачі; дівчата кидались Кошицеві на шию і прямо тягли його на сцену, і хор мусив співати далі» [9, с. 99]. Найціннішим у «Спогадах...» М. Чайковського є те, що він намагався описати інтерпретацію української народної пісні в обробці М. Леонтовича «Пряля» – найулюбленішої пісні для зарубіжної публіки. Зокрема, він залишив для нащадків наступний опис: «Ще досі мене аж дроз проймає, коли пригадую інтерпретацію О. Кошицем простої пісеньки «Ой пряду» М. Леонтовича, яка вкладається в одну квінту. А яке багатство добував з неї Кошиць! Ви чуєте скаргу молодой жінки, яку незлюбили батьки милого. Вони не вдоволені не дуже роботящою невісткою, яку розпестив чоловік, і тільки гримають на неї. Аж ось «милий йде, як голуб гуде», що дозволяє їй знов спати. Останні її слова «може й я засну» прямо губляться, завмирають у *pianissimo* всього хору. Ось ці «*pianissima*» й були найсильнішою стороною Кошицевого виконання» [9, с. 99].

М. Чайковський у своїх «Спогадах...» також залишив враження від трактування О. Кошицем обробки канта «Ой зійшла зоря» (Про Почаївську Божу Матір), опрацьованого М. Леонтовичем. Зокрема, він спостережливо зауважив, що після кожної строфи на *pianissimo* повторюються її останні слова «над Почаєвом» або «вона стала», які звучать як якесь далеке відлуння, а в них вчувається справжній відгомін свого часу.

Також на все життя запам'ятався М. Чайковському «Заповіт» у виконанні кошицівської капели перед воїнами-інвалідами Української галицької армії, які на той час проживали у Відні. «Вони плакали, неначе малі діти, слухаючи «Заповіт», а з ними плакали і ми всі, що також були в цей час на концерті. А як велично звучав «Заповіт» у мурах однієї старовинної англійської церкви в Лондоні, де також виступав хор; побожні англіїці прийняли його за якийсь релігійний хорал» [9, с. 100]. Або незрівнянний твір «Верховино, світку ти наш» М. Лисенка, темп якого О. Кошиць зв'язав із нашим розумінням (маємо на увазі кількох галичан, які в той час були в капелі). Адже він ніколи не чув живого виконання коломийки, і тому уточнював її темп із автохтонними її слухачами чи навіть виконавцями. До речі, всі галичани признали, що Кошиць відчув природний темп коломийки, і зрозуміли його інтуїтивний підхід в інтерпретації інших народнопісенних жанрів.

Як бачимо, з відстані часу (спогади були написані 11 березня 1965 р.) М. Чайковський своїми записами зробив вагомий вклад у літопис Української республіканської капели під керівництвом славного Маестро О. Кошиця. Ряд деталей з її історії сьогодні озвучено вперше, а

це означає, що українська хорова культура гідно повертає свої славні імена, і немає сумніву в тому, що вона здатна репрезентувати диригентсько-хорове мистецтво не тільки в Європі, але й у цілому світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрос Н. Корифеї української хорової культури ХХ століття / Н. В. Андрос. – К. : Музична Україна, 1994. – 296 с.
2. Баран Р. Чайковський Микола Андрійович / Р. Баран, Г. Возняк, Б. Мельничук, Б. Пиндус, Л. Щербак // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК «Збруч», 2008. – Т. 3. П–Я. – С. 582.
3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібник / Ольга Бенч-Шокало. – К. : Дедакція журналу «Український Світ», 2002. – 440 с., іл.
4. Калушка Н. Олександр Кошиць. Мистецька діяльність у контексті музики ХХ століття / Н. Калушка, Л. Пархоменко. – К. : Фенікс, 2012. – 416 с., іл.
5. Кікіс І. Джерела церковної музичної творчості Олександра Кошиця / Іван Кікіс // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : музичне мистецтво. – Тернопіль : Вид-во ТДПУ ім. В. Гнатюка, 1998. – № 1(9). – С. 7–10.
6. Кошиць Олександр. Спогади / [передмова М. Головащенко ; післямова М. Слабошпицького]. – К. : Видваництво «Рада», 1995. – 387 с.
7. Мінківський О. Олександр Кошиць / Олександр Мінківський // Радянська культура. – 1965. – 28 січня – 10 лютого.
8. Рильський М. Кошиць О. / М. Рильський // Українська Радянська Енциклопедія / [голов. ред. колегія : Антонов О. К., Бабій Б. М., Бабичев Ф. С. та ін.]. – К. : Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1980. – С. 364–365.
9. Чайковський М. Як українська пісня вперше крокувала по Європі (спогади про Олександра Кошиця) // Державний архів Тернопільської області. – Фонд Р. 3444, оп. 1, спр. 4, арк. 92–101.

УДК 78(477.75) «18/19»

А. А. ЧЕРГЕСОВ

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА КРИМУ ХХ СТОЛІТТЯ: РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті досліджено окремі рівні системи музичної культури Криму ХХ століття як історико-культурний процес, що інтенсивно розвивається на території півострова. Описано музичну творчість, виконавство, поширення музичної культури, виявлено їхні загальні риси та конкретні прояви.

Ключові слова: музична культура Криму, композитор, музична творчість, регіональне виконавське мистецтво.

А. А. ЧЕРГЕЕВ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КРЫМА ХХ ВЕКА: РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

В статье изучены некоторые уровни системы музыкальной культуры Крыма ХХ века как историко-культурный процесс, который интенсивно развивается на полуострове. Описа-

ны музыкальное творчество, исполнительство, распространение музыкальной культуры, выявлены их общие тенденции и конкретные проявления.

Ключевые слова: музыкальная культура Крыма, композитор, музыкальное творчество, региональное исполнительское искусство.

A. A. CHERHYEYEV

MUSICAL CULTURE OF CRIMEA ON THE XX CENTURY: REGIONAL ASPECT OF RESEARCH

Musical Culture of Crimea is a complex phenomenon, which has today a modern intensive development process. In some studies the history and culture of the XIX–XX century (K. Verner, S. Harizomenov, A. Klaus, T. Martyniuk) find a description of the general description of the musical culture of the region, which depends on the intensity of geo-cultural processes. However, the question remains little known producing region contextual relationships with the artistic traditions of other regions of Ukraine, which influenced on the choice of the theme of this study.

In the article some historical facts of musical culture of Crimea in the XX century are first promulgated, the analysis of regional musical in the context of social cultural development of Ukraine is carried out, that determines the novelty of this theme.

In a number of researches of musical culture of the XX century we find the description of general characterization of musical culture of this region, which depends on the intensity of geo-cultural processes. The fate of Crimea in the historical-cultural plan presents the unique example of cooperation and interpenetration on his territory of different civilizations, people, religions and ways of life, that in scientists' opinion was the result of formation the original syncretism culture. Historical events and geographical limits the territorial mode of peninsula influence on the process of cultural dynamics of the region.

Historical material of musical culture of Crimea development allows seeing all elements which answer a level «performers»: societies of performers, educational establishments from preparation of performers, instrumentalists, vocalists (professionals and amateurs), folk singers and instrumentalists. Performance life of the Crimean region mainly was created by arrived guest performers, that explains the narrow-mindedness of the names of the local performers. The quantitative index of concert measures is enormous; the performance was dispersed geographically, it was spontaneously distributed to all territories of the country.

The purpose of this article is research of some system levels of Crimean musical culture in the XX centuries as the historical-cultural process and their consideration in social-cultural development of Ukraine. The tasks of the article are an analysis of musical creation, performance, expansion of musical culture in the region, exposure of their general traits and concrete demonstrations in the context of analogical social-cultural processes in other Ukrainian regions.

Professionalism of the concert-performing life of Crimea brightly shows up from the moment of the beginning of Simferopol separation of IRMT activity. In the first concert of society in November 1913, devoted to the memory of P. I. Tchaikovsky, a violoncellist Fedorov, viola player Selinskiy, violinists Sapelnikova and Bilibin, pianist Fedorova, singer Shramchenko took part. The concert tours of choral chapel were held with enormous success under the direction of composer Zavadskiy (45 people of choir performed the works by Tchaikovsky, Rimskiy-Korsakov, Rubinstein, Gounod, Grechaninov, Abt, Chesnokov and symphonic orchestra, under the direction of D. Akhsharumov within the network of the IX concert tour on the Russian provinces.

To the end of the XX century the question of perception and distribution of musical culture in the region, as well as in other regions of Ukraine, carries systematic and various pattern. The system of universal education changed, as compared to previous century, but the value of music as an educate mean was saved. A big significance in the musical culture of regions at the present time plays the church choral music and festival movement. On these features of modern musical culture in other regions I. L. Bermes and L. Ignatova make an accent.

Thus, considering some historical-cultural features of musical creation, performance, expansion of musical culture of Crimea in the XX century, it is possible to see something extraordinary in its functioning (poly-alternativeness in combination of Slavonic and Moslem cultural traditions), and also to trace some social-cultural features of this regional musical culture, similar with other regions of Ukraine (professionalism, intensity of regional expansion, community of musical cultural forms). The whole shebang gives grounds for the study of musical culture of Crimea as part of the Ukrainian musical-historical process.

Key words: *musical culture of Crimea, composer, musical work, regional carrying out art.*

Музична культура Криму – явище складне, неоднорідне – сьогодні відзначається сформованістю, інтенсивністю й різноманітністю розвитку культурно-мистецького процесу. У ряді досліджень історії та музичної культури XIX – XX століть (К. Вернер [1], А. Клаус [3], Т. Мартинюк [4], С. Харізоменов) знаходимо опис загальної характеристики музичної культури цього регіону, яка пов'язана з інтенсивністю гео- та соціокультурних процесів.

Метою статті є дослідження окремих рівнів системи музичної культури Криму XX століття як історико-культурного процесу, що пов'язаний з місцевими гетерогенними соціокультурними чинниками.

Доля Криму в історико-культурному плані представляє унікальний приклад взаємодії і взаємопроникнення на його території різних цивілізацій, народів, релігійних об'єднань і укладів життя, що, на думку вчених, призвело до утворення оригінальної синкретичної культури [1]. Історичні події та географічні межі територіального устрою Кримського півострова впливали й до сьогодні впливають на процес культурної динаміки регіону.

Т. Мартинюк, досліджуючи культурну динаміку Північного Приазов'я XIX – початку XX століття, пише, що система музичної культури знаходиться в стані становлення, часткового придбання рис професіоналізму, який впливає зі специфіки розвиненості кожного з структурних рівнів системи музичної культури, а також залежить від характеру взаємодії цих різних рівнів і ступеня їх самостійності [4]. Виконавство і поширення найбільш розвинених в системі музичної культури осередків визначають специфіку цього історичного періоду в розвитку музичної культури Криму як південного регіону.

У XX столітті культурномистецька ситуація в Криму кардинально змінюється. Аналогічно до ситуації, описаної Т. Мартинюк при дослідженні музичної культури Запорізької губернії в 1920–1922 роках, цей період в Криму позначився спробою створення музично-культурних осередків у регіоні. Становлення нової радянської культурної доктрини характеризувалося непропорційною розвиненістю рівнів системи музичної культури суспільства або відсутністю розвиненості деяких з них взагалі. Порівняно з музичною культурою XIX століття в Криму збільшилася кількість культурно-музичних осередків, які репрезентували в основному більшість їхніх видів та жанрів.

У 1920-х роках професійний «пласт» музичної культури Криму поповнюється новими відомими іменами – А. Рефатовим, Я. Шерфедіновим, І. Бахшіш, А. Каврі, Р. Амзаєвим, які зробили неоціненний вклад у розвиток музичної культури кримсько-татарського народу і стали вагомою складовою регіональної музичної культури півострова. Незважаючи на те, що фахову освіту багато композиторів Криму отримували за межами регіону, в основному в депортованих місцевостях, Спілка композиторів Криму була створена в 1940 році. Її першим головою став І. Бахшіш. Аналізуючи творчість кримських композиторів, їх суспільну і соціальну роль, можна відзначити значний їхній вплив на створення регіональної музичної культури, забезпечення безперервності художньої традиції і демонстрацію ситуації міжкультурного та міжетнічного діалогу. Це особливо відчутно у збереженні тяглості місцевого автохтонного (кримсько-татарського) фольклору та збагачення його новаторськими художньо-стильовими засобами – звукозображальністю, модально-гармонічною стилістикою, індивідуальністю письма. Належний виконавський рівень був закладений і подальше активно розвивався в «навчальних закладах з підготовки виконавців», які були створені на початку XX століття на базі Сімферопольських музичних класів (відкриті в 1910 році інспектором Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ) С. Рахманіновим). Мета створення цих класів –

підготувати вчителів-музикантів (в цей час там перебувало 9 викладачів та 80 учнів). На уроках проводилася підготовка зі спеціальних дисциплін за бажанням учнів: фортепіано, скрипка, віолончель, духові інструменти, сольний спів. Всі учні також вивчали музично-теоретичні предмети: теорію музики, сольфеджіо, гармонію.

Учні та педагоги проводили активну концертну діяльність в регіоні. Через рік ці класи були перетворені в музичне училище. Діяльність нового спеціального навчального закладу сприяла організації музичної освіти і просвіти місцевого населення. Розпочалося формування педагогічних кадрів, накопичувався досвід роботи з пропаганди музичного мистецтва серед широких верств населення.

Після революції 1917 року Сімферопольське музичне училище було перейменоване в музичний технікум. Класи теорії музики та гармонії очолив талановитий педагог І. І. Чернов – учень М. Римського-Корсакова. Директором технікуму був призначений викладач по класу вокалу К. А. Ардатов (очолював навчальний заклад з 1925 по 1938 роки). Викладачами відділу фортепіано працювали Л. Г. Боядглієва, Е. А. Зусер. Піаністами-концертмейстерами – В. Кечнева, Б. Клейман. У Сімферопольському музичному технікумі силами викладачів та студентів був створений симфонічний оркестр, випускники-вокалісти працювали солістами в Кримському оперному театрі. Крім професійної мистецької діяльності, випускники місцевого музичного технікуму успішно працювали на педагогічній роботі, готуючи майбутніх музикантів-виконавців. Випускники Сімферопольського музичного технікуму працювали в багатьох симфонічних оркестрах філармоній і оперних театрах країни.

У 1934 році на базі Кримського музичного технікуму функціонували фортепіанне, струнне, вокальне та духове відділення. У цей час було відкрито клас баяна.

Дослідник кримської музичної культури І. Заатов стверджував, що свою лепту з підготовки кадрів для музичних колективів республіки вносили Сімферопольське, Севастопольське і Феодосійське музичні училища. «Але по кримськотатарській музичній культурі був нанесений важкий удар в роки сталінських репресій 1930-х років, в період і після депортації кримськотатарського народу в 1944 р., після якого вона не може повністю відновитися до цих пір» [2].

І. Заатов також зауважує, що в 1930-х роках починають працювати на Кримському радіо і в філармонійних колективах професійні співаки: Едіє Топчі, Мемет Абселямов, Сабріє Ереджепова, Мунір Алієва, Зейнеб Леманова, Осман Асанов та інші [2]. Пропаганда ними місцевої (кримськотатарської і не тільки) музичної культури показала багатьом слухачам Радянського Союзу високий рівень професійної підготовки в місцевих музичних технікумах.

Державна філармонія у м. Сімферополі бере свій початок з середини 1930-х років. Статус Кримської державної філармонії вона отримала в 1973 році. У 1987 році її очолив заслужений працівник культури УРСР, лауреат Державної премії АР Крим Е. З. Юдицький. З цього часу на сцені державної концертної установи виступало багато відомих виконавців. Лише протягом року колективи Кримської державної філармонії провели біля 2000 концертів. Останнім часом імідж філармонії визначається регіональною специфікою та міжнародним визнанням, зокрема діяльністю симфонічного оркестру під керівництвом народного артиста України

А. Ф. Гуляницького, а з 2006 року – І. А. Каждана (колектив створений у 1937 році), камерного хору «Таврійський благовіст» (художній керівник та диригент – заслужений діяч мистецтв АР Крим, лауреат Державної премії Криму В. М. Ніколенко), Державного кримськотатарського ансамблю пісні і танцю «Хайтарма» під керівництвом народної артистки Таджикистану Р. У. Тарсінової-Баккал (колектив створений в умовах депортації в 1956 році), ансамблю народних інструментів «Калинка» (художній керівник – заслужений артист України К. Боровський), зразкової дитячої хорової студії «Таврійський благовіст» під керівництвом заслуженого працівника культури АР Крим О. І. Шаповалової. Ці колективи стали відомими не тільки в АР Крим, а й у всій Україні. Крім того, в АР Крим працює ряд класів і ансамблів народного мистецтва солісти-вокалісти: заслужені артисти України В. Колеснікова, Н. Козлова, М. Семенова, І. Гревцова, М. Віхрова; дует у складі заслуженої артистки України, лауреата Всеукраїнського конкурсу ім. М. В. Лисенка Н. С. Козлової (сопрано) та заслуженої артистки АР Крим, дипломанта Всеукраїнського конку-

рсу камерних виконавців, піаністки С. Є. Зав'ялової, виконавиці української народної пісні, лауреата Державної премії Криму Н. С. Безкоровайної (сопрано).

Кримська державна філармонія є ініціатором втілення багатьох проектів: проведення абонементних концертів для масового слухача, дитячих музичних програм «Синій птах», проведення однойменного фестивалю та інших мистецьких заходів. Діяльність Кримської державної філармонії – «це багаторічні традиції музичного мистецтва Криму, його історія, створена видатними майстрами-композиторами, артистами-виконавцями. Це покоління кримчан, вихованих в любові до свого рідного міста, до священної і благодатної землі Тавриди». З кінця ХХ століття питання сприйняття і поширення музичної культури в регіоні носять планомірний і різноманітний характер. Порівняно з попереднім століттям змінилася система загальної мистецької освіти, але значення музики як виховного засобу збереглося. Таким чином, розглянувши окремі історико-культурні особливості музичної творчості, виконавства, поширення музичної культури Криму ХХ століття, можна побачити особливе в її функціонуванні (поліваріантність у поєднанні слов'янської та мусульманської культурних традицій), а також простежити соціокультурні особливості регіональної музичної культури. Все це дає підстави для виявлення музичної культури Криму як складової частини українського музично-історичного простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вернер К. Крестьянское хозяйство в Мелитопольском уезде / К. Вернер, С. Харизоментов. – М., 1887. – 128 с.
2. Заатов И. А. Как развивалась крымскотатарская музыкальная культура в республике Крым / И. А. Заатов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://turkolog.narod.ru>
3. Клаус А. Наши колонии. Опыты и материалы по истории и статистике колонизации в России / А. Клаус. – Вып. 1. – С.Пб., 1869. – 376+103 стр. прил.
4. Мартинюк Тетяна. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я ХІХ–ХХ століть (П'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку запорізького краю) / Тетяна Мартинюк. – Мелітополь : ТОВ «Видавничий будинок Мелітопольської міської ради», 2003. – 608 с.

УДК 821.133.1: 929

І. С. ШАТКОВСЬКА

ФРАНЦУЗЬКА ЛІТЕРАТУРА ЯК ГАЛУЗЬ ПОГЛИБЛЕНОГО ПІЗНАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

У статті досліджено інтереси та уподобання П. І. Чайковського у галузі французької літератури. Розглянуто місце і роль творчості французьких літераторів у формуванні естетичних поглядів та смаків російського композитора. Охарактеризовано вплив французької літератури на творчі та читачькі пошуки П. Чайковського.

Ключові слова: французька література, П. І. Чайковський, літературні уподобання, естетичні смаки.

И. С. ШАТКОВСКАЯ

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК СФЕРА УГЛУБЛЁННОГО ПОЗНАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

В статье исследованы интересы и симпатии П. И. Чайковского в сфере французской литературы. Рассмотрены место и роль творчества французских литераторов в формировании

нии эстетических взглядов и вкусов русского композитора. Охарактеризовано влияние французской литературы на творческие и читательские поиски П. Чайковского.

Ключевые слова: французская литература, П. И. Чайковский, литературные симпатии, эстетические вкусы.

I. S. SHATKOVSKA

FRENCH LITERATURE AS A BRANCH OF INTENSIFICATION COGNITION OF THE CREATIVE PERSONALITY OF P. I. CHAIKOVSKY

This article is investigated the interest and liking of Chaikovsky in the branch of French literature. It was researched the role and the place of the creation of French men of letters for the forming of the aesthetic points of view and taste of the Russian composer; it was characterized the influence of French literature for the creative and reader search of Chaikovsky.

The multidimensional artistic content of Tchaikovsky's music has always been attracting the attention of researchers, each of whom finds his own vision of the personality of the composer. The role of literature in shaping the musical concepts of Tchaikovsky is huge. Meanwhile, the field of literature as an independent branch of the composer's creative expression has not been disclosed yet.

The impact of literature on the formation of aesthetic and intellectual core of the creative personality of Tchaikovsky makes it relevant to this particular research perspective. This article aims to disclose the influence of the French literature on the interests of the composer and his personal and creative growth.

It is well known that Tchaikovsky was one of the most educated men of his time and in his hierarchy of spiritual and intellectual human activities literature and reading took the first place. One of the most interesting and important aspects of Tchaikovskys outlook centered around the history, culture and literature of France. Tchaikovsky in his attention to the French literature serves more as a reader than as a composer.

Tchaikovsky enjoyed reading the works of the writers who belonged to the period of the French classicism of the XVIII century, such as Zh. B. Molyer and J. Rasin, but his main reading interest in the field of the French literature was focused on the works of the XIX century writers. In the plays of Alfred de Musset the composer especially appreciated the laid- sharp wit, irony, sophistication. At the same time A. Myusse's co-brother in Romanticism – Victor Hugo – made quite the opposite impression on him. The attitude of the composer to the writing of A. Daudet and E. Zolya was also quite ambiguous. However, in the French literature of the XIX century Tchaikovsky found some writers like G. Flaubert, G. de Maupassant and some others less well-known contemporaries whose works he appreciated and highly estimated.

Overall Tchaikovsky in his extremely passionate affection for the French literature saw the depth of understanding of the hidden thin and complex psychological processes that occurred in the human soul. The quality of a literary work (not its title) was the only evaluation criterion for him. Tchaikovsky himself didn't hesitate to speak boldly, using colorful language, even against conventional wisdom .

In Tchaikovsky's music French literature, and more specifically, poetry, are presented in a series of songs based on poems by the French poets E. Tyurketti, P. Kollen and A. Blanshkott (in translation of O. Horchakova), written in 1888 at the request of the famous French singer Desiree Artaud. One of the undoubted advantages of the songs is the musical declamation of the French text, where Tchaikovsky felt fine relationship with the genre of French chanson.

Tchaikovsky's fascination by the French culture also manifested itself in his interest to the figure of Joan d'Arc and his creation of the opera «The Maid of Orleans». However, as always, Tchaikovsky treats the historical events in his own way; in the foreground there is a conflict of duty and feelings – the basis of the inner drama of the heroine of the opera.

Summarizing all the observations of the literary preferences of Tchaikovsky in the field of French culture in general, and literature in particular, we can state that the significance of a literary work was determined by the writers' skills of psychological analyses, by the ability to look deeply into

the inner world of man, to grasp the patterns of life and motivation of his behavior. Since these are the problems underlying the aesthetic platform of the composer, they make him so sensitive to the similar features in the works of French writers.

Key words: *French literature, Chaikovsky, literature liking, aesthetic taste.*

Пізнання сутності образів композитора неможливе без усвідомлення соціокультурної ситуації його творчості, а також без вивчення його позамузичних інтересів та естетичної прихильності. Багатовимірність художнього змісту музики П. Чайковського постійно привертає увагу дослідників, кожний з яких віднаходить свій вектор бачення постаті композитора. Відповідно до масштабів творчості П. Чайковського його музична спадщина завжди знаходиться у колі мистецьких досліджень, проте музикознавчі праці здебільшого присвячені аналізу конкретних зразків його музики.

Огляд творчості композитора свідчить про те, що літературні інтереси були супутником майже усіх його музичних задумів та ідей. Незважаючи на значну роль літератури у формуванні музичних концепцій П. Чайковського, сфера літератури як самостійна галузь творчих проявів композитора залишається недостатньо розкритою. Серед авторів, які здійснили спробу цілеспрямовано дослідити історико-літературні інтереси П. Чайковського, можна назвати Я. Платека [8]. Окремі розділи монографії О. Орлової [6] також розкривають літературно-естетичні позиції російського композитора у контексті його творчості. Недостатнє розкриття проблеми впливу літератури на формування естетико-інтелектуального стрижня творчої постаті П. Чайковського робить актуальним саме цей ракурс дослідження.

Мета статті – розкриття місця французької літератури як однієї з улюблених в особистісних і творчих інтересах композитора. Ця позиція дослідження дає можливість глибше пізнати сутність мистецьких задумів П. Чайковського, його душевний та духовний світ.

В одному із своїх листів П. І. Чайковський писав: «Якщо метампсікоза (*переселення душ – примітка автора*) не казка і я ще раз буду жити, то неодмінно стану філологом» [8, с. 147]. Така обіцянка, можливо інтуїтивна, мала під собою міцне підґрунтя, оскільки тяжіння композитора до літератури у всіх її проявах було потребою його творчої і людської натури.

Загальновідомо, що П. Чайковський був одним із найбільш ерудованих людей свого часу, і в ієрархії духовно-розумової діяльності людини композитор на перше місце ставив літературу як таку, так і сам процес читання, яке було для нього одним «із найбільших блаженств, коли воно супроводжується спокоєм на душі і не робиться час від часу, а постійно» [6, с. 124]. Любов до читання ніколи не залишала П. Чайковського, і для нього це було не просто розвагою, не просто відпочинком, а, як сам він висловлювався, «роботою голови». Вражають також і масштаби його власної літературної спадщини як письменства: багатотомна переписка, щоденники, музично-критичні статті, фейлетони, рецензії, переклади, написання лібрето, власні вірші.

Літературні запити композитора були надзвичайно широкі. Однією із цікавих і дуже важливих сторін кругозору П. Чайковського стали його інтереси навколо історії, культури та літератури Франції, що було невід'ємною складовою не тільки тодішнього дворянського середовища, але і його особистості і часто безпосереднім чином знаходило резонанс у творчості композитора.

Інтерес до Франції у П. Чайковського, напевно, був спадковий і перейшов від матері, Олександри Андріївни, вродженої Ассієр, батько якої був вихідцем із Франції. Наступним «кроком» до Франції стала гувернантка – французька Фанні Дюрбах, яка вплинула на розумовий і духовний розвиток майбутнього композитора; вона навчала старших дітей Чайковських іноземних мов. Разом з ними навчався і чотирирічний майбутній композитор, який уже в шість років вільно читав французькою і німецькою. Кумедний, але символічний факт з дитячих років П. Чайковського: він сидить за атласом і розглядає його. Дійшовши до карти Європи, починає покривати поцілунками Росію і ніби плювати на решту частину світу. Улюблена гувернантка Фанні зупиняє і м'яко соромить його, на що хлопчик відповідає: «Хіба ви не помітили, що я рукою прикрив Францію» [11, с. 19].

З дитячих років, крім музики, П. Чайковського завжди вабило до себе саме мистецтво слова у різних своїх проявах: він виявляє схильність до складання віршів (у тому числі і французькою мовою), до участі в домашніх театральних виставах. Слушний вираз – «всі ми із дитинства», адже дитячі події, враження найсильніший і часто саме вони формують подальшу долю людини та її художні смаки. В дитинстві пробуджуються інтереси П. Чайковського до історії, філософії.

Володіння французькою мовою – звичайна справа для людини, яка отримала виховання у дворянській сім'ї. Важливо те, що П. Чайковський використовував французьку не тільки в обов'язкових світських розмовах. Перед ним відкривались усі багатства великої літератури, створеної цією мовою. Йому не треба було чекати перекладів.

Враховуючи поділ всієї літератури, що знаходилась у полі зору композитора, на «співавторів» і «не співавторів», П. Чайковський у своїй увазі до французької літератури все ж виступає більше як читач, ніж композитор. Французька література у різних своїх проявах викликала у П. Чайковського, відповідно, і різну реакцію – від щирого захоплення до гнівного обурення. Слово П. Чайковського ставало живим відгуком на події літературного, театального та музичного життя Франції, а враховуючи художній авторитет композитора, і багато в чому сприяло формуванню естетичних смаків суспільства.

П. Чайковський віддавав пошану французькому класицизму XVII століття в особі Ж. Б. Мольєра та Ж. Расіна, однак основний його читацький інтерес у галузі французької літератури був зосереджений на творчості XIX століття. Насамперед слід виділити Альфреда де Мюссе. Розуміючи, що цей драматург поступається за масштабами охоплення життєвих явищ В.Шекспіру, композитор особливо цінує в п'єсах А. Мюссе невимушений гострий розум, легку іронію, вишуканість. Літом 1878 року П. Чайковський пише до Н. фон Мекк з Брайлова: «...Я до пристрасної любові всі драматичні речі Мюссе. Скільки разів я мріяв зробити лібрето з якої-небудь його комедії чи драми!... Не збагну, яким чином французькі музиканти до цих пір не черпали з цього багатого джерела?», «Скажіть, чи не проситься все це на музику?» [12, с. 368]. У подальшому П. Чайковський повертався до думки про створення опери на сюжет А. Мюссе, до нездійснених задумів належать опери «Капризи Маріанни» (1878) та «Кармозіна» (1893). Поясненням, чому він так і не створив оперу на сюжети А. Мюссе, дає сам П. Чайковський: «...я взагалі сюжетів іноземних уникаю, бо тільки російську людину, російську дівчину, жінку я знаю та обіймаю. Середньовічні герцоги, лицарі, дами полонять мою уяву, але не серце, а де серце не задіяне – не може бути музики» [11, с. 19]. Так через літературну обізнаність формувалось одне із основних положень творчого кредо російського оперного драматурга, його оперної естетики – психологічне розкриття національної російської ментальності.

Проте поезія А. Мюссе (у перекладі М. Грекова) поєдналась із музикою П. Чайковського у романсі «Нет, никогда не назову» (1875). Однак, як зазначає А. Альшванг, «схожість між композитором і поетом не йде далі лірико-елегійних рис, притаманних обом художникам, і закінчується саме там, де починається Чайковський – симфоніст і автор музичних трагедій. Там же, де ця схожість є (як у вказаному романсі), музика набуває особливої вишуканості. Загалом складність та багатоликість творчості Чайковського не допускають аналогії з чарівною але по суті неглибокою та однобічною поезією Мюссе, якою би приємною вона не була» [1, с. 390].

Собрат Альфреда Мюссе по романтизму – Віктор Гюго – викликав у П. Чайковського цілком протилежну реакцію. І гострі сюжетні повороти, і зіткнення характерів, і навіть співчуття до обездолених – ніщо на сторінках знаменитих романів не могло зворушити композитора. «Читав, читав і все злився на його кривляння, манірності» [8, с. 141]. Проза В. Гюго, насичена численними характерними романтичними атрибутами, була чужа для естетичних смаків П. Чайковського, композитор прагнув (як завжди і у всьому) високої простоти та природності.

Однак не менш різкі атаки з боку П. Чайковського випали на долю і повного антипода автора «Собору Паризької Богоматері» – Еміля Золя. Творчість обох для російського композитора – дві сторони неприйнятної медалі. Пишномовні красивості та сентиментальна чуттєвість В. Гюго йому так само антипатичні, як і фотографічна нерозбірливість Е. Золя. Проте у міру

знайомства з новими творами Е. Золя оцінки П. Чайковського отримують dvojake ставлення. Він характеризує його як людину, хоча і «обдаровану», але «циніка», котрий любить «шпортатись у всякій людській мерзоті, моральній та фізичній». Прочитавши «Дамське щастя», «Жерміналь», «Радість життя», роман «Людина-звір», «Розгром», враження композитора стосовно окремих сторін цих творів хитаються від «гидка», «жахливий кошмар» до «зображено вірно та жваво», «але є щось геніальне», «поки що дуже захоплююсь» [8, с. 142]. Тобто, загалом відкидаючи художній метод Е. Золя, П. Чайковський не міг піддатися час від часу силі його таланту. Однак естетичні принципи натуралізму викликали у композитора активний протест, основну стилістичну ознаку творчості «найновіших французів» П. Чайковський окреслює як «афектацію простоти», яка відштовхувала його.

Неоднозначним було ставлення музиканта і до творчості Альфонса Доде. Особливе розчарування П. Чайковський пережив від морально описового роману «Саффо», книги, написаної «для розпусної французької публіки», щоб «нажити якомога більше грошей». Проте згодом композитор пише своєму брату Модесту з Берліна, що він придбав порядно книг, в тому числі і спогади А. Доде «Тридцять років у Парижі».

Отож, «стосунки» Чайковського із французькою літературою склались по-різному. Тут доречно згадати й епістолярну прочуханку, влаштовану А. Аренському за те, що той вибрав «Даму з камеліями» А. Дюма-сина в якості основи для симфонічної п'єси: «... Яким чином, коли є Гомер, Шекспір, Пушкін, Гоголь, Толстой, Данте, Байрон, Лермонтов і т.д. і т.д., освічений музикант може обрати творіння п. Дюма-фіса, що зображає пригоди продажної дівки...» [6, с. 131].

Проте у французькій літературі XIX століття П. Чайковський знаходить і певні симпатії, які пов'язані передусім з іменами Г. Флобера та Г. де Мопассана. Перший приваблював П. Чайковського своїми листами, до другого композитор відчув смак поступово: «...перше оповідання «Мадемуазель Фіфі» я прочитав з величезним задоволенням»; «Вчора я прочитав ще два оповіданнячка Maupassant і цілком зачарований цим письменником»; «Читав «Г'єра і Жана», новий роман Maupassant. Вперше від мопассанівського роману плакав...» [8, с. 144].

П. Чайковський зумів оцінити і менш знаних своїх сучасників у французькій літературі. Композитор відзначав талант Поля Бурже і підмітив, що його роман «Злочин проти кохання» «написано під впливом Тургенєва і навіть Толстого...» [8, с. 139]. З інтересом та повагою П. Чайковський ставився до прози П'єра Лоті, особливо до його реалістичного роману «Мій брат Ів», до Л. Жакольо: «Це дуже видатний сучасний письменник...» [6, с. 132].

Окремою сторінкою у «художніх» стосунках П. Чайковського із Францією був театр, а справжньою театральною Меккою – Париж. Листи свідчать, що він приїжджав сюди неодноразово, жив тут часом подовгу і чи не кожний вечір віддавав театру: опера змінювалась драмою, трагедія – фарсом, балет – водевілем. Найчастіше П. Чайковський відвідував Комеді Франсез, де дивився найперше шедеври французьких класиків XVII ст. – Ж. Б. Мольєра, П. Расіна, К. Корнеля. Твори старовинних майстрів знову і знову приводили композитора в захоплення: «Я цілком закоханий в Расіна чи Корнеля... Що за вірші, що за краса і сила і, скажу більше, скільки художньої найвищої правди...» [8, с. 153]. Проте від майстерно здійснених постановок сучасників П. Чайковський отримував не менше задоволення.

Як згадує Г. Ларош, «у натурі Петра Ілліча була дорогоцінна і рідкісна риса... Він був надзвичайно влюбливим, а любов, як відомо, буває пристрасна» [5, с. 5]. П. Чайковський і у своїх «французьких» прихильностях дійсно пристрасний там, де він вбачав глибину розуміння внутрішнього сенсу речей, і найперше тих прихованих від поверхового погляду тонких і складних психологічних процесів, що відбуваються в душі людини. Водночас композитор завжди залишався строгим до себе і тримав свої враження під контролем.

Треба віддати належне незмінній об'єктивності та безпосередності сприйняття композитора і загалом його естетичній компетентності та розбірливості. Якість того чи іншого твору (а не ім'я автора) було для нього єдиним критерієм оцінки. П. Чайковський не соромився висловлюватись сміливо, колоритно, навіть всупереч загальноприйнятим думкам, адже це була його власна естетична позиція, і він готовий був її відстоювати до кінця. Тут варто підкреслити не тільки пристрасність, але й надзвичайну ерудицію композитора, відчуття суспільних та

художніх потреб часу, здатність відгукуватись на найновіші події мистецького життя і критично до них ставитись. Разом з тим, як свідчать листи П. Чайковського, композитора ніколи не полишає почуття гумору – це дозволяє йому швидко модулювати від піднесеного до побутового, від пафосу до посмішки.

У колі інтелектуальних інтересів П. Чайковського знаходиться мемуарна та автобіографічна література: вона представлена і в бібліотеці композитора, і часто згадується в листах та щоденниках. Найперше привертає увагу захоплення П. Чайковського «дивним», «незбагненим XVIII століттям». В одному з листів до Н. фон Мекк композитор із душевним підйомом ділиться враженнями про «Сповідь» («Les confessions») Ж.-Ж. Руссо, звідки намагається зрозуміти суперечливість натури автора, а відтак і всього XVIII століття. Знаючи основний стрижень творчості композитора – розкриття потаємних рухів людської душі, – стає зрозумілим, що приваблювало композитора у назві та змісті книги Ж.-Ж. Руссо. У зв'язку з цим зазначимо ще й особистий, рефлексивний інтерес композитора: «...я не можу не дивуватись, по-перше, вражаючій силі та красі його стилю і, по-друге, глибині та правдивості аналізу людської душі. Крім того, я відчуваю невимовну насолоду, коли знаходжу в його зізнаннях риси своєї власної натури...»; «Він висловлює речі, які мені дивовижно зрозумілі і про які я ніколи ні з ким не говорив, бо не вмів їх висловити, і раптом знаходжу найповніше їх вираження у Руссо» [6, с. 150]. П. Чайковський також читає роботу французького історика І. Тена (1828–1893) «Сучасна Франція та її походження», «Історію мого життя» Ж. Санд, листи різних історичних діячів.

На підйомі патріотичних почуттів знаходився композитор, коли познайомився з книгою Ежена Мелькіора де Вогюе (1848–1910) «Російський роман» (1886). У ньому автор цілком обгрунтовано розвиває думку про вищість російського літературного реалізму над відповідними досягненнями західноєвропейських письменників. Показово, що з чергової поїздки до Франції П. Чайковський привіз французькі переклади творів Л. Толстого, Ф. Достоевського, І. Гончарова.

У П. Чайковського як композитора французька література, а точніше, поезія представлена (крім згаданого романсу на вірші А. Мюссе) невеликою серією романсів на вірші французьких поетів ор. 65, написаних у 1888 році. Історія їх створення пов'язана з особистим захопленням П. Чайковського відомою французькою співачкою Дезіре Арто (1835–1907), з якою він познайомився ще двадцять років тому, коли справа ледве не дійшла до шлюбу. Дочка Дезіре Арто – Лола – згадує, що колись говорила її мати про свої стосунки з П. Чайковським: «Ми не тільки були закохані одне в одного – ми були переконані, що створені одне для одного» [10, с. 9].

Співачка попросила П. Чайковського написати для неї романс. П. Чайковський виконав її прохання в жовтні 1888 року і створив цілих шість романсів на слова французьких поетів Е. Тюркетті, П. Коллена і А. Бланшкотт (переклад О. Горчакової). Д. Арто заспівала присвячені їй романси на музичному вечорі у Парижі на початку 1890 року. Вона написала тоді П. Чайковському, що все більше і більше закохується в романси, і вони стають все більше і більше популярними. П. Чайковський відповів: «Дякую, тисячу разів за те, що Ви співали мої романси. Я біля Ваших ніг, цілую Ваші дорогі руки» [2].

Вибір текстів для романсів повний прямих і болючих натяків на минулі почуття і нездійсненні надії: «Розчарування» (№ 2), «Пускай зима погасит солнца светлый луч...» (№ 4), «Сльози» (№ 5); але завершується цикл вишукано-галантним укліном у типовому французькому дусі: «Ronde!» («Ты собою воплощаешь силу чар и волшебства» (№ 6)).

Романси французького циклу привабливі, загалом прості за викладом. До безперечних їх достоїнств належить бездоганність музичної декламації французького тексту, де П. Чайковський тонко відчув зв'язок із жанром французької Lied або шансон. Однак у наш час романси не стали популярними, оскільки вони в оригіналі були написані французькою мовою й у перекладі неминуче послаблювався зв'язок музики із текстом. Звичайно, П. Чайковський залишається самим собою і в цьому циклі.

Хоча цикл французьких романсів був написаний на замовлення (і під власним захопленням), він зайняв своє місце у драматургії творчого шляху П. Чайковського. У 1888 році композитор працює над 5-ю симфонією, увертюрою-фантазією «Гамлет», творами глибоко

трагічними. За французьким циклом йде заключний опус на вірші Д. Ратгауза ор. 73, де композитор остаточно занурюється в атмосферу пільми, мороку й туги. У цьому контексті французькі романси сприймаються як ніжне та легке інтермецо, їхній прозорий та просвітлений колорит відтіняє трагічно згущені фарби творів останніх років.

Творчі зв'язки П. Чайковського із французькою, на цей раз, історією продовжуються у зверненні композитора до постаті Жанни д'Арк. Інтерес до французької героїні – частина тої симпатії до Франції, до французької культури, що постійно проходить через біографію композитора, «починаючи з написаного шестирічним Петриком вірша і закінчуючи ідеєю переробити власну оперу» [11, с. 19]. Героїко-патріотичний сюжет з історії Франції XV століття, подвиг французької дівчини Жанни д'Арк в ім'я спасіння батьківщини пов'язує цю оперу з традиціями «Івана Сусаніна» М. Глінки. Проте, як і завжди, П. Чайковський трактує ці традиції по-своєму: на перший план виходить конфлікт обов'язку та почуття – основа драми внутрішнього світу героїні. Саме він привабив композитора можливістю психологічного дослідження образу Жанни д'Арк. При створенні лібрето демонструє не тільки вже згадану пристрасність, але й засвідчує історико-дослідницьке, наукове мислення композитора: він не обминув лібрето французького драматурга та сценариста Ж.Барб'є (1825–1901) та лібрето до опери «Жанна д'Арк» композитора О. Мерме (1810–1889), вельми критично простудіював книги французьких істориків А.Валлона (1812–1904) та Ж. Мишле (1798–1874).

При створенні цієї опери зв'язок з музичним мистецтвом Франції виявився частково в тому, що в одну із сцен опери П. Чайковський ввів справжню старовинну французьку мелодію (хор менестрелів у Другій дії). До речі, ця ж мелодія включена композитором в «Дитячий альбом» як «Старовинна французька пісенька».

Продовжуючи тему французьких музичних «вкраплень» у творчість П. Чайковського, згадаємо французьку арію Графині з другої картини Другої дії опери «Пікова дама», запозиченої з опери А.Е.М. Гретрі «Річард Левине Серце» з метою підсилення стилізації, оскільки П. Чайковський переносить місце дії опери з XIX ст. в улюблене ним XVIII ст.; Концерт № 1 для ф-п, у другій частині якого використана французька пісенька «Le faut s'amuser, danser et rire»; в куплетах Трике з опери «Євгеній Онегін» запозичена популярна пісенька «Відпочинок» французького композитора Боплана.

Узагальнюючи усі спостереження над літературними уподобаннями, смаками, симпатіями П.Чайковського у галузі французької культури загалом та літератури зокрема, можна простежити провідний вектор: значимість художнього літературного твору чи театральної п'єси визначалась найперше майстерністю правдивого психологічного аналізу, умінням глибоко зазирнути в душевний світ людини, вловити закономірності і мотивацію її життєвої поведінки. Оскільки саме такі проблеми покладені в основу естетичної платформи самого композитора – «майстра психологічного реалізму», – тому він чутливо і дуже швидко резонує на подібні риси у творчості французьких літераторів.

З огляду на тяжіння П. Чайковського до читання та аналізуючи його літературно-критичну спадщину, маємо підстави стверджувати, що композитор, безперечно, сам мав літературне обдарування, володів усіма якостями блискучого публіциста чи журналіста. Продовжує цю думку співучень та друг П. Чайковського, відомий російський критик Г. Ларош: «Література займала в його житті значно важливіше місце, ніж у звичайної освіченої людини: вона була, після музики, головним і найсуттєвішим його інтересом... він сам був значною мірою народжений літератором...» [1, с. 639].

Творча постать П. Чайковського надзвичайно цілісна, органічна, самобутня і самостійна в оцінках; його висловлювання та характеристики дуже тенденційні та вибіркові і схилиються вони у бік психологічного реалізму; його приваблює уміння передати еволюцію душі, розкрити діалектику почуттів, показати духовний світ людини як складний і часто суперечливий процес, у простому й буденному побачити поезію і красу. В цьому ракурсі французький психологічний роман, повість, драматичні жанри психологічного спрямування чи поезія, особливо XIX століття, стають благодатним ґрунтом для творчих пошуків П. Чайковського – і читача, і композитора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альшванг А. П. И. Чайковский / А. Альшванг. – М. : Музыка, 1970. – 925 с.
2. Вайдман П. Е. Чайковский. Дезире Арто [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tchaikov.ru/a>.
3. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1956. – 350 с.
4. Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений / Редактор – Ксения Юрьевна Давыдова. – М., 1958. – 541 с.
5. Музыкальные фельетоны и заметки Петра Ильича Чайковского 1868–1876 годов / [предисловие Г. Лароша]. – Печатня С. П. Яковлева, 1898. – 392 с.
6. Орлова Е. Петр Ильич Чайковский / Е. Орлова. – М. : Музыка, 1980. – 271 с.
7. П. И. Чайковский и мировая культура. Справочные материалы / [сост. Г. Домбаев]. М., 1958. – 88 с.
8. Платек Я. Под сенью дружных муз / Я. Платек. – М. : Сов. композитор, 1987. – 230 с.
9. Розанова Ю. П. И. Чайковский / Ю. Розанова // История русской музыки. Т.2. Книга третья. – М. : Музыка, 1981. – 309 с.
10. Слюсаренко Т. Такой, как все / Т. Слюсаренко // Музыкальная жизнь. – 1990. – № 9. – С. 8–10.
11. Сорокина, И. История одной жизни / Ирина Сорокина // Музыкальная жизнь. – 1990. – № 9. – С. 19–20.
12. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3-х т. / П. И. Чайковский. – М.–Л., 1936. – Т. 2. – 676 с.

УДК 780.6 / 7.02

Д. В. ГУБ'ЯК

БАНДУРА ХАРКІВСЬКОГО ТИПУ У КОНТЕКСТІ ВДОСКОНАЛЕННЯ КОНСТРУКЦІЇ ІНСТРУМЕНТА

У статті висвітлено основні етапи процесу конструкторського вдосконалення бандури у XX столітті на прикладі новацій та досягнень видатних майстрів. Загострено увагу на новаторських ідеях та сучасних тенденціях щодо вдосконалення бандури. На прикладі бандури «Львів'янка» конструкції В. Герасименка, використовуючи фото ілюстрації з відповідними коментарями, проаналізовано конструктивні відмінності сучасної бандури київського та харківського типів. Запропоновано використовувати точні заміри та розрахунки, а також можливості сучасної обчислювальної техніки з відповідним програмним забезпеченням у подальшій експериментальній роботі над удосконаленням конструктивних та акустичних характеристик бандури, зокрема параметрів виготовлення струн.

Ключові слова: бандура, типи бандур, струни, бандура «Львів'янка» Василя Герасименка, конструктивні вдосконалення.

Д. В. ГУБ'ЯК

БАНДУРА ХАРЬКОВСКОГО ТИПА В КОНТЕКСТЕ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ КОНСТРУКЦИИ ИНСТРУМЕНТА

В статье отражены основные этапы процесса конструкторского совершенствования бандуры в XX веке на примере новшеств и достижений выдающихся мастеров. Заострено внимание на новаторских идеях и современных тенденциях в совершенствовании бандуры. На примере бандуры «Львовянка» конструкции В. Герасименко, используя фото иллюстрации с

соответствующими комментариями, проанализированы конструктивные отличия современной бандуры киевского и харьковского типов. Предложено использовать точные замеры и расчеты, а также возможности современной вычислительной техники с соответствующим программным обеспечением в дальнейшей экспериментальной работе по совершенствованию конструктивных и акустических характеристик бандуры, в частности параметров изготовления струн.

Ключевые слова: бандура, типы бандур, струны, бандура «Львовянка» Василя Герасименко, конструктивные усовершенствования.

D.V. HUB'YAK

KHARKIV TYPE OF BANDURA IN THE CONTEXT OF IMPROVEMENT OF CONSTRUCTION OF INSTRUMENT

The article highlights the main stages of meaningful improvement of bandura in the twentieth century, revealed new trends and approaches to modernize Ukrainian modern instruments, for example, bandura Kharkiv and Kyiv arts of playing. Attention is focused on the construction of bandura «Lvivianka» of Vasyl Herasymenko.

In the twentieth century bandura undergone considerable modernization. Mass factory production led to a stabilization of construction of instrument and unification of its scale, the art of playing. Revival of Kharkiv bandura and Kharkiv art of playing in Ukraine are defined as one of the important stimulating factors of the process of experimental improvement of instrument construction today. This is why a thorough research in the field of construction and acoustics of bandura gaining relevance.

The purpose of the article is to highlight the main stages and modern trends of construction improvement of the different types of bandura. The main objectives of the work is to analyze the structural differences between Kyiv and Kharkiv bandura types, highlighting the author's approach to the problems and prospects of improving the acoustic characteristics of the instruments based on an analysis of construction features these types of bandura, the own professional experience.

Experimental work of modification and improvement of bandura has come a long way, which is far from complete, as the kobzar art has always been in the context of socio-cultural environment of its time, and today it is an integral part of modern music, and strives to meet the world's newest cultural trends.

Twentieth century was marked by many striking figures in bandura art, including prominent artists and designers, due to which bandura received a powerful impetus to modernization.

The article examines the work of such bandura designers as H. Khotkevych, M. Kropyvnytsky, A. Korniyevsky, V. Tuzichenko, I. Sklyar, V. Herasymenko, R. Hryniv, W. Vetzal, A. Birko and others. In addition to this experimenters mentioned influence on the development of bandura art, and in particular the construction of instrument, such artists as V. Yemets, W. Kabachok, Z. Shtokalko, P. Ivanov, S. Bashtan, etc.

Using the photo illustrations with comments, was made the analyzes of structural differences between modern Kyiv and Kharkiv types of bandura, substantiated the broader use of the left hand on the Kharkiv type of bandura.

Analyzing the development of bandura art in the twentieth century, the author draws attention to the tendency to increase the role of the left hand in the bandura performing technique. This fact indicates a permanent desire of prominent artists and designers to use the specific performing features of Kharkiv bandura and Kharkiv art of playing. Therefore revival in Ukraine the Kharkiv bandura and Kharkiv art of playing at the end of the twentieth century seems a natural phenomenon, whose relevance to the development of modern bandura performance undeniable.

The author emphasizes the crucial role of the outstanding designer and teacher, professor of the Lviv National Music Academy named after M. Lysenko, V. Herasymenko in the revival of Kharkiv type of bandura and Kharkiv art of playing in Ukraine.

The article proposes to use precise measurements and calculations, as well as the possibilities of modern computing technology, with appropriate software, in the further experimental work to improve the design and acoustic characteristics of the bandura, including production parameters of the strings in particular.

Key words: bandura, types of bandura, strings, bandura «Lvivyanka» of Vasyl Herasymenko, construction improvements.

До середини ХХ ст. кобзи та бандури створювались окремими народними майстрами-умільцями або ж самими виконавцями. Це зумовило певну відмінність інструментів у конструкції, кількості струн, строях та способах гри. У ХХ столітті бандура зазнала значної модернізації, а масове фабричне виробництво призвело до стабілізації конструкції інструмента та уніфікації його діапазону, способу гри. У кінці ХХ століття професійне бандурне виконавство піднялося на новий мистецький рівень і як результат – зросли вимоги до самого інструмента. Сучасні виконавці намагаються знайти нові прийоми гри, нові темброво-акустичні ефекти, надати бандурі нового звучання – все це спонукає до нових експериментів стосовно конструкції та акустики інструмента, в тому числі із використанням новітніх комп'ютерних технологій. Одним із вагомих стимулюючих факторів цього процесу є відродження в Україні харківської бандури та харківського способу гри. Саме тому ґрунтовні дослідження у сфері конструкції та акустики бандури набувають сьогодні все більшої популярності.

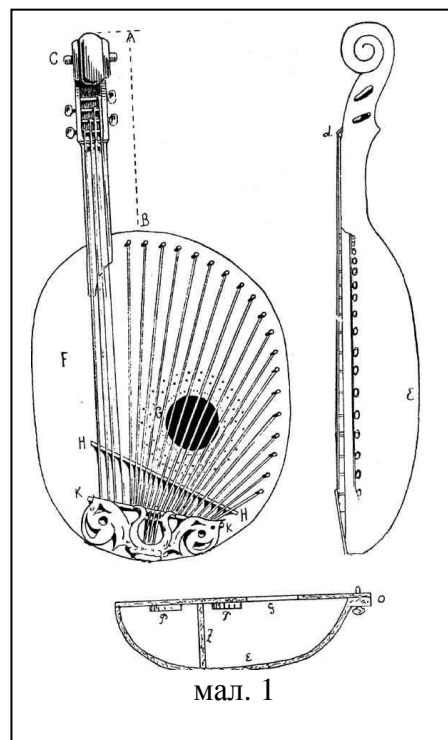
Аналіз останніх досліджень засвідчує жвавий інтерес багатьох сучасних науковців та дослідників бандурного мистецтва до проблеми харківської бандури та харківського способу гри. Сучасний процес відродження в Україні бандури харківського типу і виконавської школи Гната Хоткевича висвітлюється у працях Т. Лазуркевича [5], Л. Мандзюк та Б. Стандари [6], В. Мішалова [7]. Праці М. Хая [12], В. Мішалова [8] торкаються генези та еволюції кобзарського інструментарію. Детально описує конструкцію київської та київсько-харківської бандури І. Скляр [11]. Водночас питання акустики бандури сьогодні залишається практично не дослідженим. Проблема акустичних характеристик струн бандури в поєднанні з детальним аналізом специфіки звуковидобування на бандурі піднімає у своїй монографії Н. Брояко [3]. У власних дослідженнях автор статті часто спирається на працю Л.А. Кузнецова [4], в якій розглянуті основні акустичні якості музичних інструментів, наведені їх кількісні та якісні характеристики.

Мета статті полягає у висвітленні основних етапів та сучасних тенденцій конструкторського вдосконалення бандури різних типів.

Експериментальна робота щодо видозміни та удосконалення бандури пройшла довгий шлях, який і сьогодні далекий від свого завершення, адже кобзарське мистецтво завжди існувало в контексті соціокультурного середовища свого часу, а сьогодні воно є невід'ємною частиною сучасного музичного мистецтва і прагне відповідати найновішим світовим культурним тенденціям.

ХХ століття відзначилося багатьма яскравими постатями в бандурному мистецтві, зокрема видатними майстрами-конструкторами, завдяки яким бандура отримала потужний поштовх до модернізації.

Основоположником та новатором у багатьох сферах бандурного мистецтва став Г. М. Хоткевич. Не оминув своєю увагою він і вдосконалення конструкції інструмента. Ще у 1894 р. Г. Хоткевич спроектував бандуру з грифом, розміщеним асиметрично до корпусу (мал. 1), що дало можливість розширити діапазон, не збільшуючи при цьому розміри самого інструмента [15, с. 23]. Найбільшим недоліком в конструкції бандури



Г. Хоткевич вважав брак хроматизму, через який бандура мало надавалася для виконання композицій з використанням ширшого кола тональностей, проте він зауважив, що: «...треба шукати хроматизму так, щоб не втратити основних властивостей інструмента» [14, с. 130]. У своїх працях Хоткевич висловив декілька думок з приводу можливих способів хроматизації бандури [13, с. 36–42].

Крім Гната Хоткевича, проблему удосконалення конструкції бандури та її хроматизації досліджувало багато талановитих майстрів та виконавців – це В. Ємець, Г. Палівець та В. Кабачок, Петро і Олександр Гончаренки, М. Кропивницький, О. Корнієвський, В. Тузіченко та ін. Треба зазначити, що Полтавська капела під керівництвом В. Кабачка використовувала бандури харківського типу [2, с. 30]. Брати Гончаренки за основу своїх інструментів також взяли конструкцію харківської (за іншою термінологією «зінківської») бандури, на якій грали, відповідно, харківським способом. Їхня бандура була хроматичною і мала демпфер.

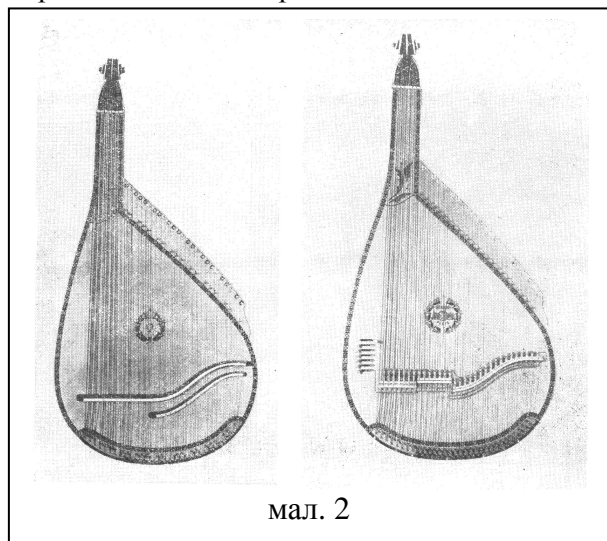
Питання хроматизації бандури досить неоднозначне, оскільки в цьому процесі можна виявити як позитивні, так і негативні тенденції, саме тому в бандурній спільноті завжди були і є сьогодні опоненти хроматизації інструмента. З цього приводу висловився і Зіновій Штокалко, підкресливши, що специфіка кобзарської музики та інструмента полягає в її діатонічній природі [16, с. 10].

Визначних успіхів у виготовленні бандур досягнув майстер Іван Скляр. У 1946 р. на базі київської бандури він створив модернізовану модель зі спеціальним механізмом зміни тональностей (для приструнків), а баси вистроїв хроматичним звукорядом. Для отримання всіх тональностей на приструнках вперше були створені нижній і верхній діатонічні звукоряди у півтоновому співвідношенні. В результаті цього окремі ноти в обох звукорядах стали звучати однаково по висоті, являючи собою різні ступені, наприклад, III та VII ступені нижнього діатонічного звукоряду дублюють IV та I ступені верхнього діатонічного звукоряду [10, с. 13].

На замовлення Державної капели бандуристів України І. Скляр створив оркестрові типи інструментів: бандура-альт, бандура-бас, бандура-контрабас, а в 1954 році за кресленнями Івана Скляра Чернігівська фабрика музичних інструментів почала серійне виробництво його модернізованих бандур [1, с. 5–16].

Намагаючись поєднати два способи гри (київський і харківський) в одному інструменті, в 1959 р. І. Скляр створив перший зразок «київсько-харківської» бандури (мал. 2). Конструктивною особливістю цієї бандури є те, що на приструнках струни нижнього звукоряду довші за струни верхнього і виходять вгорі біля шемстока на поверхню, що давало змогу лівій руці без перешкод користуватися приструнками нижнього звукоряду. Постановка на бандурі цієї конструкції поєднувала принципи постановок інструментів київської і харківської шкіл.

В 1965 р. І. Скляр завершив роботу над інструментом, в якому була повністю вирішена проблема перестроювання бандури у всі 24 тональності на всьому діапазоні – конструктор переніс механізм з верхнього шемстока вниз, під деку, а ричаги для переключення помістив під



мал. 2

праву руку, біля басів. Механізм поширювався не тільки на приструнки, але й на баси, що набагато полегшує виконання басових ходів правою рукою [10, с. 14]. Цікаві, а можливо, навіть геніальні інженерні знахідки І. Скляра можуть бути використані наступними поколіннями бандуристів-експериментаторів.

Над удосконаленням технічних і акустичних можливостей бандури вже півстоліття успішно працює професор Львівської консерваторії В. Я. Герасименко. Йому належить розробка ряду моделей бандур різного призначення, клеєних з тонких яворових клепок, та кількох варіантів механізму для перестроювання тональностей. На відміну від моделі механізму І. Скляра, де

7 ричажків перестроювання розміщені вздовж всього шемстока, В. Герасименко зосередив їх на одній осі, що дозволяє виконавцю одним рухом повернути потрібну їх кількість. У процесі експериментів майстер розміщував ричажки на тильній стороні шемстока, зверху посередині шемстока і, останній варіант – на нижній стороні шемстока – це дозволяє виконавцю обома руками зручно користуватися механізмом і значно скорочує час, потрібний для перестроювання. З 1966 р. декілька видів його бандур виготовляє Львівська фабрика музичних інструментів «Трембіта».

Виробництво бандур та інженерно-конструкторські експерименти не припиняються і в середовищі української діаспори. У березні 2000 р. в Торонто відбувся бандурний фестиваль, а також конференція майстрів бандури. На конференції виступили з доповідями майстри В. Ветцал, А. Бірко з Канади, а також Р. Гриньків та В. Герасименко з України. Особлива увага приділялася бандурі харківського типу.

В. Ветцал в основному виготовляє харківські бандури конструкції братів Гончаренків. Окрім цих інструментів, він виготовляє також бандури на основі конструкції бандури Зіновія Штокалка, зробленої майстром С. Ластовичем, а також старосвітські бандури з 21 струною і дерев'яними кілками. Вільям Ветцал представляв свою нову систему перемикування, яка відрізняється від його попередньої тим, що закріплює струни без застосування пружинки, що запобігає дзижчанням струн при перемикуванні. Треба відзначити, що в діаспорі використовуються харківські бандури без загального механізму зміни тональностей.

Інший майстер – Андрій Бірко, член капели бандуристів ім. Т. Шевченка – представив свій новий інструмент, зроблений також на основі конструкції бандури братів Гончаренків. Новизною в його роботі є те, що для акустичного аналізу конструкції бандури він використовує новітні комп'ютерні технології. Бандура, яку він продемонстрував, була без механізму зміни тональностей і басы настроєні діатонічно.

Талановитий бандурист, композитор і майстер Роман Гриньків на фестивалі в Торонто представив свою вдосконалену бандуру київського типу. Щоб покращити акустичні якості інструмента та розширити виконавські можливості бандури, він здійснив ряд конструктивних змін. Нижня дека стала тоншою та набула виразнішої акустичної функції – покращилась її вібрація та зріс резонанс інструмента загалом. Щоб задня дека вільно вібрала, Р. Гриньків поставив бандуру на підставку, як віолончель, завдяки чому ліве коліно не торкається корпусу. Майстер використав тонші струни, ніж це прийнято на звичайних бандурах Чернігівської фабрики. Через це зменшився натяг струн, тому, аби струни не дзижчали, довелося підвищити поріжок для збільшення кута їх перелому. На поріжку розміщено демпфер, яким виконавець під час гри оперує за допомогою правого стегна. Експериментатор стесав шемсток, зменшивши його розмір, а також зменшив вагу механізму і помістив 7 важелів поруч, як це зробив на своїх бандурах В. Герасименко, але розмістив їх на тильній стороні шемстока, приховавши від зору аудиторії. Р. Гриньків укоротив металеві кілки, вмонтувавши їх глибше в дерево, щоб вони не перешкождали лівій руці при грі на приструнках в положенні перекидки [9, с. 40–43].

За період XX ст. київська бандура зробила значний поступ як в конструкції, так і у виконавстві. Це відбулося великою мірою завдяки самовідданій роботі таких корифеїв бандурного мистецтва, як В. Я. Герасименко та С. В. Баштан, але на цьому розвиток бандури не припиняється. Аналіз розвитку виконавства на київській бандурі, репертуару та самого інструмента у XX ст. свідчить про тенденцію до збільшення ролі лівої руки у бандурній фактурі, але сама конструкція київської бандури не дозволяє досягти бажаної свободи у використанні обох рук, оскільки півтонові струни, що виходять біля шемстока на поверхню, все ж заважають повною мірою використовувати можливості лівої руки.

В. Герасименко, автор бандури «Львів'янка» київського типу, в кінці 80-х років захопився ідеєю створення сучасної харківської бандури. Зробивши спочатку декілька діатонічних бандур харківського типу на базі конструкції бандури «Львів'янка», він почав виготовляти хроматичні харківські бандури з індивідуальними ричажками, кожен з яких підвищував на півтона по дві струни, зокрема по одній сусідній струні з нижнього і верхнього звукорядів (мал. 3).

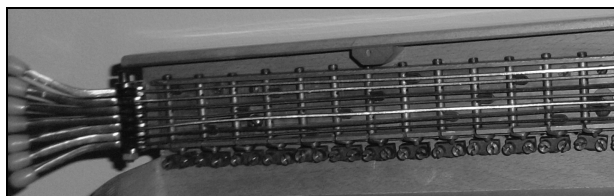


мал. 3

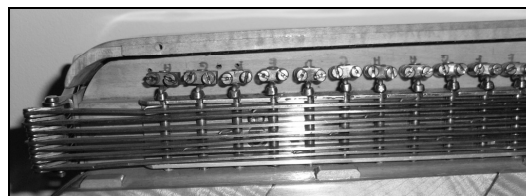


мал. 4

У 2000 р. на фестивалі в Канаді В. Герасименко презентував найновішу харківську бандуру вже із загальним механізмом для зміни тональностей (мал. 4). Ця бандура, як і бандура «Львів'янка», має корпус, зроблений з клепок явора, але вона вже пристосована до гри харківським способом. Вона відрізняється від концертної київської бандури меншими розмірами. Металеві кілки для кріплення струн вміщені на нижньому шемстоку (замість верхнього, як у бандурах київського зразка). Струни тут влаштовані навпаки – основний ряд приструнків виходить на поверхню біля верхнього шемстока, а альтерований ряд піднімається поверх основного вниз, біля поріжка. Ця принципова відмінність дає змогу як правій, так і лівій руці вільно використовувати весь звукоряд. Механізм розташований на верхньому шемстоку і базується на тому ж принципі, що й у бандури «Львів'янки» київського типу, проте тут він використаний в оберненому положенні (мал. 5.а – механізм бандури «Львів'янка» київського типу; мал. 5.б – механізм бандури «Львів'янка» харківського типу).

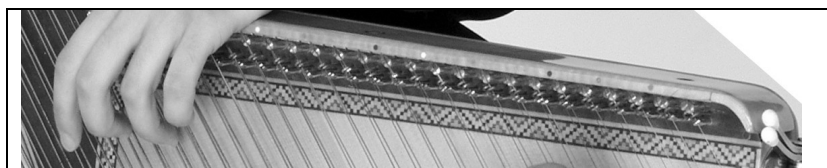


мал. 5.а.



мал. 5.б.

Отже, відмінність полягає у тому, що латунні корпуси з регулюючими гвинтами на «Львів'янці» київського типу розміщені під блоком з дюралевими тягами, а на бандурі харківського типу – над ним. Таким чином петлі, які вкорочують струни під час перемикання важелів механізму, знаходяться безпосередньо під яворовою накладкою на верхньому шемстоку, по якій ковзає долоня виконавця під час гри, а робоча мензура струн розпочинається на відстані приблизно 1–2 см (залежно від регістру) від цієї накладки (мал. 6). Таке конструктивне рішення дає можливість виконавцю ефективно використовувати робочу поверхню струни та без перешкод розвивати технічні та виразові можливості лівої руки.



мал. 6

Басові струни, як і приструнки, також розміщені двома рядами з перехрещенням, що дає можливість користуватися діатонічним звукорядом в басовому регістрі і разом з цим легко видобувати альтеровані тони. Для басових струн зроблений окремий механізм з індивідуальним перестроюванням кожної пари струн, який розташований внизу, на басовому поріжку.

Слід зазначити, що харківська бандура В. Герасименка все ще знаходиться на стадії експерименту та потребує подальшого вдосконалення конструкції та акустичних характеристик. Одним із важливих факторів, що впливає на акустичні властивості бандури, є її струни. Довжини струн, діаметри керна та навивки, довжина навивки – ці параметри сьогодні значною мірою стабілізовані. У фабричному виробництві використовуються визначені стандарти виготовлення струн для бандури. Відповідними специфікаціями при виготовленні струн користуються й окремі майстри, такі, як Віктор Рубай, Олександр Голубничий (м. Львів) та ін. Специфікацію по виготовленню струн для бандури «Львів'янка» розробляв її конструктор – В. Я. Герасименко. Однак вищезгадані параметри струн були визначені емпіричним шляхом, а ґрунтового наукового дослідження з відповідними замірами та розрахунками проведено не було. Зокрема, не було проведено до сьогодні розрахунків сили натягу струн, а проте саме правильний вибір сили натягу струн зумовлює безвідмовність їх роботи в музичному інструменті та оптимальну якість звучання.

Попри стабілізацію звукоряду бандури та параметрів виготовлення струн, окремі майстри все ж продовжують експерименти в цьому напрямі, наприклад Р. Гриньків та В. Герасименко. Особливо актуальними ці пошуки є у роботі над вдосконаленням харківської бандури. Зважаючи на це, вважаємо за необхідне запропонувати деякі результати власного дослідження у сфері акустики бандури, а саме розрахунки сили натягу струн.

Зусилля натягу визначається допустимим напруженням струни. У практичних розрахунках його приймають рівним 0,35 ... 0,5 тимчасового опору розриву σ_p і 0,6 ... 0,8 межі пружності. Сила натягу струни $F = \sigma s$, де σ – напруження струни [$\sigma = (0,35...0,5)\sigma_p$]; s – площа перерізу струни (керна).

Середнє значення щільності для струн з високовуглецевої сталі, згідно з таблицею 3.4. довідника «Акустика музикальних інструментів» Л. А. Кузнецова, становить 7850 кг/м³, а для струн із навивкою вираховується середня щільність, враховуючи щільність сталі та міді.

Для розрахунку сили натягу струн при відомих частоті основного тону f , довжині робочої частини L , щільності матеріалу ρ , площі поперечного перерізу s й діаметра d користуються формулою, з якої випливає:

$$F = 4f^2 L^2 \rho s = \pi d^2 f^2 L^2 \rho.$$

Враховуючи, що маса робочої частини струни $m_c = L \rho s$, цю формулу можна представити в наступному вигляді:

$$F = 4f^2 L m_c.$$

Для струни з одним шаром навивки круглого січення маса робочої частини струни може бути виражена залежністю:

$$m_c = \pi L [d^2 \rho + \pi d_1 \rho_1 (d + d_1)] / 4,$$

де d , ρ – діаметр й щільність матеріалу керна; d_1, ρ_1 – діаметр і щільність матеріалу навивки.

Наводимо фрагмент таблиці, яка представляє фізичні параметри мензури струн роялю моделі 180 [4 с. 127-129].

Номер хора	Тон	Частота колебаний, Гц	Коль- чество струн в хорі	Діаметр, мм			Длина части струны, мм		Усиление натяжения, Н	
				керн	первой назвнки	второй назвнки	рабочей	обвитой	струны	хора струн
26	Ля-диез	116,54	2	0,975	0,4	—	936	892	818	1636
27	Си	123,47	3	1,3	—	—	1080,5	—	756	2268
28	до	130,81	3	1,3	—	—	1056	—	811	2433
29	до-диез	138,59	3	1,225	—	—	1029	—	763	2289
30	ре	146,83	3	1,225	—	—	999,5	—	813	2439
31	ре-диез	155,56	3	1,175	—	—	968,5	—	788	2364
32	ми	164,81	3	1,175	—	—	935	—	824	2472
33	фа	174,61	3	1,125	—	—	900,5	—	787	2361
34	фа-диез	185	3	1,125	—	—	864	—	813	2439
35	соль	196	3	1,075	—	—	827,5	—	764	2292
36	соль-диез	207,65	3	1,025	—	—	791,5	—	—	—
37	ля	220	3	1,025	—	—	755	—	—	—
38	ля-диез	233,08	3	1,025	—	—	720	—	—	—
39	си	246,94	3	1	—	—	684,5	—	—	—
40	до ¹	261,63	3	1	—	—	650	—	—	—
41	до-диез ¹	277,18	3	1	—	—	615	—	—	—
42	ре ¹	293,66	3	1	—	—	581,5	—	—	—
43	ре-диез ¹	311,13	3	0,975	—	—	551	—	—	—
44	ми ¹	329,63	3	0,975	—	—	522	—	—	—
45	фа ¹	349,23	3	0,975	—	—	495,5	—	—	—
46	фа-диез ¹	369,99	3	0,975	—	—	471	—	—	—
47	соль ¹	392	3	0,95	—	—	447,5	—	—	—
48	соль-диез ¹	415,3	3	0,95	—	—	425	—	—	—
49	ля ¹	440	3	0,95	—	—	403,5	—	—	—
50	ля-диез ¹	456,16	3	0,95	—	—	384	—	—	—
51	си ¹	493,88	3	0,95	—	—	365,5	—	—	—
52	до ²	523,25	3	0,95	—	—	348	—	—	—

З цієї таблиці видно, що сила натягу струн (в даному випадку і хора струн) із підвищенням регістру не збільшується, а навпаки – зменшується, а пізніше стабілізується. Та ж тенденція простежується і в піаніно різних моделей.

Для порівняння наводимо також фрагмент таблиці тотожного діапазону, що представляє фізичні параметри мензури струн бандури «Львів'янка-Прима» конструкції В. Герасименка (виробництва Львівської фабрики музичних інструментів «Трембіта»).

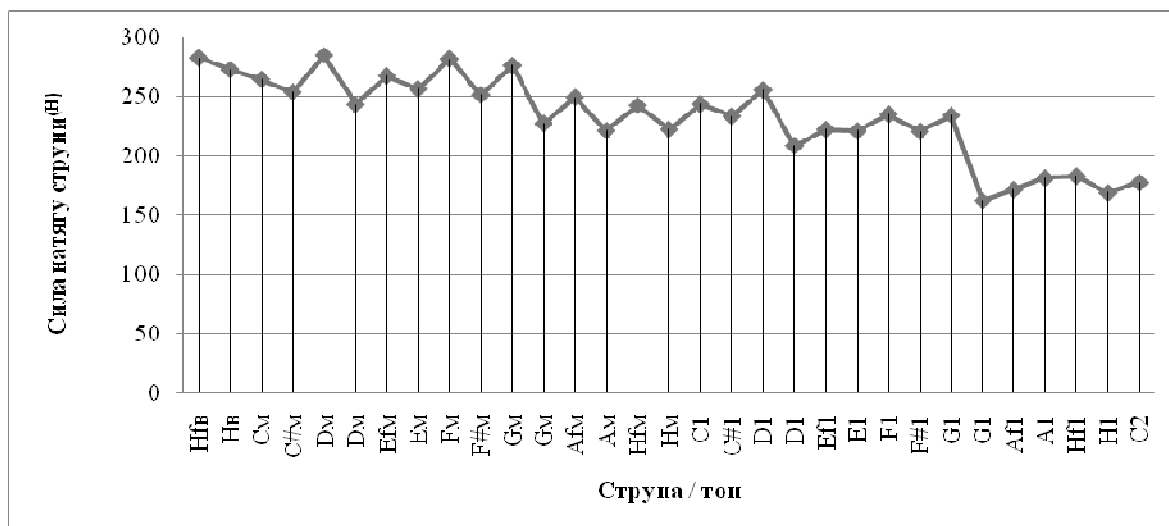
Складаючи цю таблицю, ми зіткнулися із проблемою, яка зумовлена особливостями звукоряду інструмента. Внаслідок поєднання на верхньому та нижньому рядах струн двох діатонічних звукорядів кожна струна нижнього ряду струн за певних умов може бути подвоєна унісоном на верхньому ряді. Такими умовами є зміна тональності за допомогою зміни позиції важелів механізму, причому кожна струна може мати два положення, тобто будь-яку струну не можна ототожнити лише з одним тоном та з єдиною частотою звучання. Отже, звукоряд бандури є змінним та постійно узалежненим від певної ладо-тональності. У зв'язку з такою особливістю ми прийняли рішення подати звукоряд бандури у таблиці, беручи за основу тональність Мі-бемоль мажор – ця тональність є оптимальною, адже всі струни залишаються відкритими, тобто жодна струна не вкорочена.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

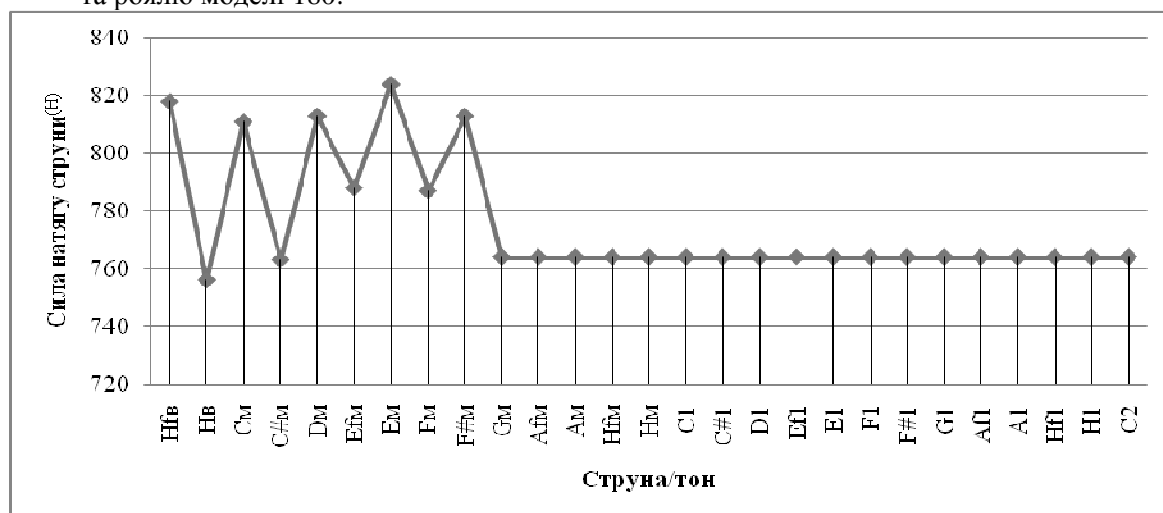
Струна / тон.	Частота коливань, Hz f	Робоча довжина струни* (см) L	Діаметр сталюго керна ^(м) d	Діаметр мідної нави ^(м) d ₁	Густина матеріалу ^(кг/м³) ρ		Площа сталюго керна s, мм ²	Маса робочої частини струни m _c , г	Сила натягу струни ^(Н) F, Н	Напруження струни σ, МПа
					Сталь	Мідь				
НФ _B	116,54	64,5	0,5	0,5	7850	8900	0,196	8,076	282,99	1 441,28
Н _B	123,47	64	0,5	0,45	7850	8900	0,196	6,995	272,98	1 390,28
С _M	130,81	64	0,5	0,4	7850	8900	0,196	6,046	264,84	1 348,84
С# _M	138,59	64	0,5	0,35	7850	8900	0,196	5,168	254,09	1 294,09
D _M	146,83	64	0,5	0,35	7850	8900	0,196	5,168	285,21	1 452,55
D _M	146,83	47,5	0,5	0,5	7850	8900	0,196	5,948	243,63	1 240,78
ЕФ _M	155,56	47	0,5	0,5	7850	8900	0,196	5,885	267,73	1 363,55
Е _M	164,81	46,5	0,5	0,45	7850	8900	0,196	5,082	256,76	1 307,65
F _M	174,61	46	0,5	0,45	7850	8900	0,196	5,027	282,03	1 436,39
F# _M	185	45,5	0,5	0,38	7850	8900	0,196	4,043	251,81	1 282,45
G _M	196	45	0,5	0,38	7850	8900	0,196	3,998	276,47	1 408,03
G _M	196	44	0,45	0,36	7850	8900	0,159	3,367	227,64	1 431,32
AФ _M	207,65	43,5	0,45	0,36	7850	8900	0,159	3,329	249,73	1 570,22
A _M	220	43	0,45	0,3	7850	8900	0,159	2,661	221,56	1 393,09
НФ _M	233,08	42,5	0,45	0,3	7850	8900	0,159	2,631	242,94	1 527,52
Н _M	246,94	41,5	0,45	0,26	7850	8900	0,159	2,200	222,74	1 400,51
C ₁	261,63	41	0,45	0,26	7850	8900	0,159	2,174	244,04	1 534,44
C# ₁	277,18	40	0,4	0,26	7850	8900	0,126	1,902	233,79	1 860,47
D ₁	293,66	39,5	0,4	0,26	7850	8900	0,126	1,878	255,90	2 036,40
D ₁	293,66	39	0,4	0,22	7850	8900	0,126	1,553	208,91	1 662,44
ЕФ ₁	311,13	38	0,4	0,22	7850	8900	0,126	1,513	222,63	1 771,65
Е ₁	329,63	37,5	0,4	0,2	7850	8900	0,126	1,358	221,35	1 761,46
F ₁	349,23	36,5	0,4	0,2	7850	8900	0,126	1,322	235,38	1 873,12
F# ₁	369,99	36	0,4	0,17	7850	8900	0,126	1,121	221,01	1 758,76
G ₁	392	35	0,4	0,17	7850	8900	0,126	1,090	234,50	1 866,07
G ₁	392	34,5	0,6		7850	8900	0,283	0,766	162,38	574,30
AФ ₁	415,3	33,5	0,6		7850	8900	0,283	0,744	171,84	607,78
A ₁	440	32,5	0,6		7850	8900	0,283	0,721	181,55	642,10
НФ ₁	456,16	31,5	0,6		7850	8900	0,283	0,699	183,31	648,31
Н ₁	493,88	30,5	0,55		7850	8900	0,238	0,569	169,27	712,48
C ₂	523,25	29,5	0,55		7850	8900	0,238	0,550	177,75	748,16

Треба враховувати, що кожен інструмент може дещо відрізнятися мензурою струн, але ці відхилення є незначні і не можуть суттєво вплинути на результати дослідження.

Для наочності пропонуємо також порівняти графіки, які ілюструють зміни сили натягу струн в обраному фрагменті діапазону бандури «Львів'янка-Прима»:



та роялю моделі 180:



З графіків видно, що розподіл сили натягу струн в обраному діапазоні характеризується значними перепадами, проте у роялю моделі 180 сила натягу стабілізується, починаючи з струни Соль малої октави. Розрахунки сили натягу струн бандури потребують подальшого дослідження, порівняння, узагальнення та перевірки отриманих результатів на практиці. Результати такого дослідження забезпечать більш обґрунтований та точний підхід до експериментів з параметрами струн бандури, які в свою чергу можуть призвести до деяких змін у конструкції інструмента (його розмірах, розмірах окремих деталей), адже щоб сила натягу струн в певному діапазоні залишалася незмінною, потрібен надзвичайно точний підбір усіх інших фізичних величин (довжина струни та навивки, діаметри сталюого керна та мідної навивки, робоча довжина струни). Особливої актуальності такі розрахунки набувають у контексті удосконалення сучасної бандури харківського типу.

Попри те, що харківська бандура В. Герасименка потребує подальшого вдосконалення конструкції та акустичних характеристик, уже сьогодні цей інструмент не лише дозволяє без втрат виконувати автентичний кобзарський репертуар, але й надає виконавцеві широкі можливості для виконання творів світової класики (Н. Паганіні, Ф. Куперен, Д. Бортнянський, Й.С. Бах та ін.). Інструмент дозволяє повною мірою відновити забуті прийоми гри та штрихи, які складають самобутню, властиву лише для бандури музичну мову що, в свою чергу є благодатним ґрунтом для формування сучасного оригінального бандурного репертуару.

Отже, тенденція до збільшення ролі лівої руки у виконавській техніці бандуристів, як доводить аналіз розвитку репертуару та новацій у конструкції бандури у XX столітті, а особли-

во в останні десятиліття, свідчить про можливо підсвідоме, але перманентне прагнення видатних виконавців та конструкторів до використання специфічних виконавських можливостей харківського способу гри та харківської бандури. Саме тому відродження в Україні в кінці XX століття харківського способу гри та бандури харківського типу видається навіть закономірним явищем, актуальність якого для розвитку сучасного бандурного виконавства беззаперечна. Важко переоцінити вклад та визначну роль, яку відіграє у цьому процесі робота видатного конструктора бандур та педагога, професора Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка В. Я. Герасименка. Бандура харківського типу конструкції В. Герасименка сьогодні найкраще відповідає критеріям багатьох видатних бандуристів та майстрів минулого, починаючи від Г. Хоткевича, а саме: наявність хроматизму, можливість швидкого перестроювання у різні тональності, збереження діатонічної природи інструмента та використання харківського способу гри.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баштан С. Пам'яті видатного українського митця – І.М. Скляра / Сергій Баштан. – Детройт : музично-літературний журнал «Бандура», 1998. – № 63–64. – 69 с.
2. Баштан С. В. Бандуристе, орле сизий: Віночок спогадів про Володимира Кабачка / Сергій Баштан, Лідія Івахненко. – К. : Музична Україна, 1995. – 136 с.
3. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Надія Богданівна Брояко. – Івано-Франківськ : Облдрук, 1997. – 152 с.
4. Кузнецов Л.А. Акустика музыкальных инструментов / Л. А. Кузнецов. – Справ : – М. : Легпромбытиздат, 1989. – 368 с.
5. Лазуркевич Т. Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України / Тарас Лазуркевич // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2011. – № 1. – С. 103–109.
6. Мандзюк Л. Проблеми відродження харківської бандури в Україні / Любов Мандзюк, Богдана Стандара // Традиція і національно-культурний поступ: [Збірник наукових праць]. – Харків, 2005. – С. 165–170.
7. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі: автореф. дис. ... на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Віктор Мішалов. – Х.: ХДАК, 2009. – 19 с.
8. Мішалов В. Гнат Хоткевич і конструкція бандури / Віктор Мішалов // Вісник Прикарпатського університету. – Серія : Мистецтвознавство. – Вип. XII–XIII. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – С.156–162.
9. Мішалов В. Майстри бандур 2000 / Віктор Мішалов // Нью-Йорк : музично-літературний журнал «Бандура», 2000. – № 73–74. – 69 с.
10. Омельченко А. Розвиток кобзарського мистецтва на Україні: автореф. дис. ... на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. Музичне мистецтво / Андрій Омельченко. – Київ, 1968. – 28 с.
11. Скляр І. Київсько-харківська бандура / Іван Скляр. – К. : Музична Україна, 1971. – 115 с.
12. Хай М. Генеза і еволюція кобзарського інструментарію у світлі етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича / Михайло Хай // Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини. – Харків, 1998. – С. 117–126.
13. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / Гнат Хоткевич / [передмова В. Мішалова]. – Харків : Глас – Майдан, 2007. – 92 с.
14. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич. – Харків, 2002. – 288 с.
15. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / Гнат Хоткевич. – Харків : Глас, 2004. – 240 с.
16. Штокалко З. Кобзарський підручник / Зіновій Штокалко. – Київ–Едмонтон. – Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. – 347 с.

**ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ТА МИСТЕЦЬКОГО ВИХОВАННЯ
МОЛОДІ ГАЛИЧИНИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті досліджено музичне життя та виховання молоді в Галичині на початку ХХ століття на прикладі закладів освіти міста Стрия. Розглянуто діяльність філії Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Стрию, Польської нижчої музичної школи ім. Ф. Шопена, філії Львівської музичної консерваторії ім. К. Шимановського в Стрию, охарактеризовано їхні навчальні програми, статутні засади та інші особливості.

Ключові слова: культура, полікультурність, музикознавство, історія, музичне виховання, педагогіка, навчальні заклади, інституції, музична освіта, навчальні предмети, концерти.

О. М. КОРОЛЬ

**ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ
МОЛОДЕЖИ ГАЛИЧИНЫ В НАЧАЛЕ ХХ ВЕКА**

В статье исследованы музыкальная жизнь и воспитание молодежи в Галичине в начале ХХ века на примере учебных заведений города Стрыя. Рассмотрена деятельность филиала Львовского высшего музыкального института им. М. Лисенко в Стрию, Польской низшей музыкальной школы им. Ф. Шопена, филиала Львовской музыкальной консерватории им. К. Шимановского в Стрию, охарактеризованы их учебные программы, уставные принципы и другие особенности.

Ключевые слова: культура, поликультурность, музыковедение, история, музыкальное воспитание, педагогика, учебные заведения, институции, образование, учебные предметы, концерты.

О.М. KOROL

**SPECIAL ASPECTS OF MUSICAL LIFE AND ARTISTIC EDUCATION OF YOUTH IN
GALICIA IN THE EARLY XX CENTURY**

This paper has investigated the musical life and education of youth in Galicia in the early twentieth century based on the example of educational establishments of Stryi city, which used to be one of the most active cities of that time in the promotion and development of national musical art in the multicultural environment.

There have also been considered the activity of such institutions as the branch of Lviv Higher Institute of Music named after M. Lysenko in Stryi, Polish Lower Music School named after F. Chopin, the branch of Lviv Music Conservatory named after K. Szymanowski in Stryi, as well as described their academic programs, statutory foundations etc.

The issues of general education and educational institutions in Stryi have always been highly valued, moreover within all ethnic groups. In the XX century Stryi District could boast of notable musical achievements in the field of vocal folk, professional performance and ethnographic research.

One of the centers of professional music of Stryi District became Higher Music Institute named after Mykola Lysenko, namely, its branch in Stryi (1913), which was located in Trybunalska Street in the building that was once owned by Dr. Eugene Olesnytskyi.

It is a known fact that the primary impulse for further development up to the level of the Higher Institute of Music named after M. Lysenko was a music school, founded in 1903 by A. Vahnyanyn under the Lviv «Boyan». Since that year the Union of singers and music communities began its activity, and in 1907 it was renamed into the Music Society named after M. Lysenko and

both institutions (music school had already had the status of Higher Institute of Music named after M. Lysenko) operated concurrently.

Undoubtedly, the Stryi branch as an independent school and one of the strongest in terms of academic teaching staff, students, who were repeatedly invited to participate in major Lviv concerts of HSM named after M. Lysenko, took over all the best achievements of its parent institution and educated generation of professional musicians who went on with the development of music art not only in Galicia but also Ukraine.

Considering the activity of Polish schools of music in Stryi, the first thing to describe has been the basic principles of that educational system. The experience gained by Lviv Polish higher education institutions was applied in the corresponding establishments of Stanyslaviv, Ternopil, Kolomyia, Stryi and other cities.

In addition to the state music and educational institution in Stryi, there also operated the Lower Private Music School named after F. Chopin, whose headmistress was Wanda Glushkevichuvna.

Since the Lower School of Music named after F. Chopin in Stryi was the first step in musical education for many students, the amount of subjects was, respectively, insignificant.

Thus, active and fruitful activity of Lviv Higher Institute of Music named after M. Lysenko and its branches, Conservatories of Galician (Polish) Musical Society, Conservatories named after K. Shymanovsky in Lviv, as well as Conservatories of Music and Drama Society named after S. Monyushka in Stanyslaviv and branches, contributed to the rise of musical culture in Galicia. Over a long period of activity the educators of solo classes, choral singing and conducting have prepared a large number of skilled personnel, whose work in educational institutions, choirs, and societies intensified the development of higher music education in the region. Intensive participation of teachers and students in the concert life in Lviv and other cities brought in its own stream into a broad flow of artistic processes of the whole Galician province.

Key words: *culture, multiculturalism, musicology, history, musical upbringing, teaching, educational establishments, institutions, musical education, academic subjects, concerts.*

Дослідження музичної культури поліетнічного середовища як складової загально-історичного процесу належить до пріоритетних напрямів сучасної гуманітарної науки. Метою звернення до цієї проблематики є залучення культурних цінностей минулого до актуальних культурологічних проблем сучасності через вивчення музично-історичної спадщини.

В останні роки помітнішою стала кількість опублікованих праць – як окремих видань, так і розвідок у місцевій пресі. Ці дослідження належать перу науковців, зокрема, істориків, культурологів, етнографів – Я. Ісаєвича [8], Ю. Бородавки [4], Г. Пуги [16] та інших.

Разом з тим дослідження, присвяченого українській музичній культурі міста Стрия і регіону Стрийщини, досі не було зроблено. Відсутність спеціальних музично-краєзнавчих праць з обраної теми і виявила необхідність дослідження української музичної культури цього етнічного регіону.

У наведених вище етнографічних та культурознавчих працях є згадки про заклади освіти, однак не вказано ні предметів, які вивчались, ні прізвищ викладачів, зокрема вчителів музики. В цей же час у наукових дослідженнях хоча б сусідньої з нами Польщі питання історії регіонального музичного виховання присвячені багато дисертацій, монографій, наукових статей. Тут слід відзначити таких польських науковців, як М. Качмаркевіч [21], М. Фуяк [20], М. Пломєньські [24] та інших.

Мета статті – визначити особливості розвитку культурно-мистецьких процесів Галичини на локальному прикладі регіону Стрийщини, заповнити існуючу прогалину в українському музичному краєзнавстві.

Питання загальної освіченості та навчальних закладів у Стрию завжди ставились на високому рівні, причому в усіх етнографічних групах. У ХХ століття Стрийщина входить із помітними музичними надбаннями в галузі вокального народного, професійного виконавства та етнографічних досліджень.

Одним із центрів професійної музики Стрийщини стає Вищий музичний інститут ім. Миколи Лисенка, а саме філія в Стрию (1913), яка знаходилася на вул. Трибунальській, у будинку, що був колись власністю доктора Євгена Олесницького.

Як відомо, першопоштовхом для майбутнього розвитку аж до рівня Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка була музична школа, заснована у 1903-му році А. Вахнянином при Львівському «Бояні». З того ж року почав діяти Союз співацьких і музичних товариств, у 1907 році переіменований у Музичне товариство ім. М. Лисенка, й обидві ці інституції – музична школа уже в статусі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка – діяли паралельно [5] 1912 році до Статуту Музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові, за поданою раніше пропозицією директора А. Вахнянина, було внесено §7 про «Створення філій товариства, яких виділи мали б піклуватися також музичними школами, устроєними на основі програми В. Музичного інституту» [7]. З 1913 року почали утворюватися філії ЛВМІ ім. М. Лисенка у містах та містечках Галичини, а їхніми організаторами після Першої світової війни були композитори Станіслав Людкевич та Василь Барвінський.

Спочатку філії інституту не були залежними від ВМІ у Львові й організовувались відповідно до конкретних локальних умов у певній місцевості, враховуючи склад місцевих музичних сил, наявність викладачів музики, музичного інструментарію, відповідного приміщення тощо [2, с. 31–32]. Ці інституції працювали за розрізненими програмами, тому в 1924–1925 рр. за ініціативою і домаганням самих же філій проведено централізацію через утворення центральної дирекції, відповідно й інспекторату для усіх музичних інститутів та для «поодиноких клас», утворених у різних містах краю. Діяльним інспектором став Станіслав Людкевич. Було зуніфіковано програму і план навчання. Ця централізація, хоч і проіснувала 10 років, все ж ніде не була формально зафіксована, в тому числі й у Статуті Товариства. Згадки про це знаходимо лише у тогочасній музикознавчій періодиці [13, с. 94–96].

Першим директором школи був Євген Форостина. Членами Правління музичного товариства, адміністративного апарату новоствореної школи були: голова – Володимир Котович, о. Йосиф Савицький, о. Микола Ліщинський, Микола Пристай та інші. Стрийська філія на початку своєї діяльності була досить обмежена у засобах. Спочатку інститут мав одне старе фортепіано для занять, викладачі працювали без оплати.

Кілька років праці, зростаюча кількість студентів (елевів), поповнення професорсько-викладацького складу новими силами випускників, які здобули високу освіту в Празькій та Віденській академіях, підняли Музичний інститут на вищу сходинку мистецтва й професіоналізму.

Школа швидко розвивалася. Це сприяло тому, що на навчання зголосилась чимала кількість поляків та євреїв, не зважаючи на те, що в Стрию вже діяли професійні музичні заклади такого плану – це філія Львівської музичної консерваторії ім. Кароля Шимановського та нижча музична школа ім. Ф. Шопена. На вибір однозначно впливали кадровий склад та рівень викладання. Не менш важливою була і досить помірною оплата порівняно з іншими закладами навчання.

Після кількарічної перерви під час війни робота Стрийської філії інституту була відновлена в 1923 р. Наприкінці 20-их рр. інститут у Стрию був одним з кращих з огляду на навчальний рівень, професорсько-викладацький склад та кількість учнів [10, с. 92–97].

У 1930 році для громадськості Стрия було проведено концерт учнів старших класів. Щороку у філіях ЛВМІ ім. М. Лисенка відбувалися концерти, організовані силами учнів навчальних закладів. Найкращих із них відбирали для концертних виступів у Львові наприкінці семестру чи навчального року.

Охарактеризовані збірні пописи, які влаштовував музичний інститут, згодом стали проводитись по черзі в інших більших містах Галичини – Станіславі, Тернополі, Перемишлі та Стрию для того, щоб виконавці зустрічались не тільки між собою, але щоб і громадянство познайомилось з надбаннями творчої молоді.

1931 року посаду директора Стрийської філії інституту займає відомий музикознавець, композитор Зиновій Лисько, який попри адміністративне навантаження активно залучався до всіх сфер культурно-просвітницького життя Стрия та Стрийщини.

У 1932 р. розпочав свою педагогічну та виконавську діяльність у Львові (і одночасно в Стрию) молодий, талановитий піаніст-віртуоз Роман Савицький (1907–1960), учень Василя Барвінського.

Філія ЛВМІ ім. М. Лисенка продовжувала функціонувати і під час першої більшовицької окупації.

Значна частина молоді Стрийщини, здебільшого самого міста була охоплена діяльністю Стрийської філії ЛВМІ ім. М. Лисенка. Велика кількість концертів, різноманітних музичних акцій у цей період відповідала зростаючим духовно-культурним потребам населення краю [1, с. 55–56].

З самого початку структура ЛВМІ ім. М. Лисенка була зорієнтована на консерваторії західноєвропейського типу. Вона була розділена на три рівні – нижчий (4 класи), середній (4 класи) та вищий (2 класи). Отже, тут могли навчатися діти від десяти років з певною музичною підготовкою, а також дорослі. Універсальність системи постійно доповнювалась нововведеннями педагогів – випускників вищих музичних інституцій Відня, Берліна, Праги. Час від часу запрошувалися викладачі польських консерваторій Львова для читання окремих курсів. Безперечно, стрийська філія як самостійна школа і одна з найсильніших з огляду професорсько-викладацького складу, учнів, що неодноразово запрошувалися до участі у відповідальних Львівських концертах ВМІ ім. М. Лисенка, переймала всі найкращі напрацювання від материнської інституції та виховувала покоління професійних музикантів, що продовжили справу розвитку музичного мистецтва не лише Галичини, але й України.

Розглядаючи діяльність польських музичних навчальних закладів у Стрию, найперше охарактеризуємо основні засади цієї педагогічної системи. Нагромаджений досвід львівських польських вищих навчальних закладів використовували у відповідних навчальних закладах Станиславова, Тернополя, Коломиї, Стрия та інших міст.

Серед польських вищих музичних навчальних закладів Галичини найбільшим авторитетом у місцевого населення користувалися вже згадана раніше консерваторія Галицького (з 1919 року – Польського) музичного товариства (ГМТ–ПМТ), приватний навчальний заклад – Музичний інститут А. Нементовської (з 1931 року – консерваторія імені К. Шимановського) у Львові та консерваторія Музично-драматичного товариства імені С. Монюшка у Станиславові. [9]

Найздібніші вихованці приватних музичних шкіл та шкіл музичних товариств продовжували навчання у вищих навчальних закладах, зокрема консерваторії ГМТ, яка виникла на базі музичного інституту й проіснувала аж до 1939 року. У цьому вищому освітньому закладі здійснювали підготовку музикантів з максимальної кількості спеціальностей (14), у кінці XIX ст. у консерваторії ГМТ проводилось навчання із сольного та хорового співу, фортепіано, органа, трьох струнних і чотирьох духових інструментів, музичної педагогіки, теорії музики, композиції.

Своєрідною була організація праці у КГМТ–ПМТ. Так, впродовж перших двох десятиріч діяльності вузу поділу на курси не було, згодом ввели нижчий і вищий, а ще пізніше — підготовчий та середній курси. Як і в ВМІ ім. М. Лисенка, нововведення у навчальному процесі належать до 10-х років XX ст. – впроваджується концертний курс для скрипалів, а в 30-і рр. після вищого – дипломний курс з усіх спеціальностей.

Від обраних учнями спеціальностей залежали і терміни навчання, які змінювались у процесі розвитку самого навчального закладу. Наприклад, вивчення сольного та хорового співу у 30-х рр. XX ст. тривало 8 років. За цей час учні повинні були оволодіти знаннями, передбаченими програмними вимогами, одночасно надавалась можливість при необхідності ще раз пройти курс року чи деякої її частини. Більшість вихованців консерваторії поєднували навчання музики з навчанням у загальноосвітніх школах і вищих навчальних закладах.

Вперше навчальний план і програми, які передбачали диференційований підхід до різних спеціальностей, були розроблені у 1889 році. Згідно з ними, від учнів відділу сольного та хорового співу вимагалось вивчення теорії музики, гармонії, історії музики, загального фортепіано, естетики музики.

Навчальний план, прийнятий у 1911 році, розширив коло дисциплін. Так, передбачалося вивчення поліфонії, збільшився обсяг вивчення гармонії, введено вивчення музичних форм, «енциклопедії» (загальні відомості про музичні форми, інструменти, термінологію, поліфонію) та «практичного курсу», тобто спів учнями творів композиторів різних епох і творчих напрямів усіх жанрів та форм, знайомство з їхнім змістом, формою, вивчення їхньої гармонічної мови.

На початку ХХ ст. у зв'язку з посиленням польських національних тенденцій учнівський репертуар збагачується творами польських композиторів [18].

Одна з особливостей, яка характеризує діяльність КГМТ–ПТМ, полягає в поєднанні на педагогічній ниві різноманітних ідейно-художніх, творчо-естетичних, виконавсько-інтерпретаційних та інших концепцій і принципів, яких дотримувались педагоги – вихованці різних європейських шкіл. Як зазначає музикознавець Л. Мазепа, «їх синтез давав результат своєрідності, позитивний кінцевий ефект» [14].

Серед диригентів, які закінчили консерваторію Галицького (Польського) музичного товариства і своєю діяльністю сприяли активізації українського музичного життя Галичини, варто виокремити імена Василя Безкоровайного (1880–1966), Антона Рудницького (1902–1975), Богдана Сарамagi (1905–1975), Євгена Форостини (1883–1951), який активізував мистецько-культурне життя Стрия.

Таким чином, незважаючи на те, що в консерваторії навчався незначний відсоток українців, все ж таки тривала діяльність цього навчального закладу позитивно вплинула на розвиток музичного мистецтва в Галичині.

Свою лепту в розвиток української скрипкової культури вніс і заснований в 1902 році приватний навчальний заклад – Львівський музичний інститут (ЛМІ). Власницею інституту була Анна Нементовська, а співзасновницею – Марія Велещукова [17]. В 1931 році Львівський музичний інститут був перейменований у Львівську консерваторію імені К. Шимановського (ЛКШ) [24].

Львівський музичний інститут А. Нементовської належав до музичних навчальних закладів вищого ступеня та мав філії в Тернополі, Станиславові, Дрогобичі, Коломиї (з 1910 року), Самборі (з 1927 р.), Ходорові (з 1930 р.) та Стрию.

Як і в основній інституції, у Стрийській філії ЛМІ–ЛКШ, відкритій 1910 року, навчальний процес поділявся на кілька етапів. Крім нижчого, середнього і вищого курсів, існували елементарний, або підготовчий, концертний. Термін навчання залежав від спеціальності, зокрема сольного та хорового співу навчали протягом восьми років.

Так само, як в КГМ–ПМТ, у консерваторії та філіях імені К. Шимановського проводилися вступні, піврічні, річні та випускні экзамени. Упродовж навчального року в ЛМІ–ЛКШ систематично влаштовувались публічні показові виступи учнів. Викладацький та учнівський склади консерваторії брали участь у різноманітних музичних вечорах та лекціях-концертах. За весь період діяльності Львівського музичного інституту імені А. Нементовської за результатами педагогічної і творчої роботи в класах сольного та хорового співу особливо відзначилися З. Козловська (1902–1905), Марія Павликів-Новаківська (1911–1912), Олександр Оконський (1911–1912), Гелена Мойсейович (1920–1922), Олександр Нижанківський (1920–1924), Чеслав Заремба (1929–1930), Лідія Улуханова (1934–1939), Адам Дідур (1936–1938), Володимир Качмар (1938–1939). Серед диригентів особливо виділявся К. Арбатівський (1928–1929). Як бачимо, до викладацького складу входили представники різних націй, які працювали й в українських музичних закладах, і кожен привносив у навчання учнів особливості своєї національної школи, що в цілому давало позитивні результати.

У Стрию, окрім державного музично-освітнього закладу, діяла ще й нижча приватна музична школа ім. Ф. Шопена, директрисою якої була Ванда Глушкевичувна (Wanda Głuszkiewiczówna). Вивчаючи перелік предметів у табелях та відмітки у графах навпроти них, можемо простежити за тим, які дисципліни були рекомендованими до вивчення, а які саме вивчались. Оскільки нижча музична школа ім. Ф. Шопена в Стрию була для багатьох учнів першою сходинкою до музичного виховання, відповідно й обсяг предметів був незначним: гра на фортепіано; гра на скрипці; сольний спів; сольфеджіо і музичний диктант; основи музики; історія музики.

Із шести вищезазначених дисциплін на першому і другому році навчання викладалась тільки одна – гра на фортепіано.

Таким чином, активна і плідна діяльність Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та його філій, консерваторії Галицького (Польського) музичного товариства, консерваторії імені К. Шимановського у Львові, а також консерваторії Музично-драматичного товариства імені С. Монюшка у Станиславові та філіях сприяла піднесенню музичної культури Галичини. За тривалий період діяльності педагога класів сольного, хорового співу та диригування підготували велику кількість кваліфікованих кадрів, які своєю працею в навчально-виховних закладах, хорах, товариствах значно активізували процес розвитку вищої музичної освіти в регіоні. Інтенсивна участь педагогів та учнів у концертному житті Львова та інших міст та містечок внесла свій струмінь у широкий потік мистецьких процесів усього Галицького краю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Пописи учнів з філій / В. Барвінський // Українська музика. – 1937. – №4. – С. 55–56.
2. Білинська М. Глава літопису (Музична культура Львова) / М. Білинська // Музика. – К., 1977. – № 5. – С. 31–32.
3. Бобикевич-Нижанківська О. Спомини з моїх років / О. Бобикевич-Нижанківська // Бобикевич О. Твори. – Львів : Каменяр, 2000. – 214 с.
4. Бородавка Ю. В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля. Розповідь про Народний дім / Ю. Бородавка // Хвилі Стрия: Сторінки з історії культури та національно-визвольного руху; Сучасне літературно-мистецьке життя. – Стрий : Щедрик, 1995. – С. 51–57.
5. Вахнянин Б. Вржіння з дорічного попису руської консерваторії музичної ім. Николи Лисенка з 25 червня 1908 року / Б. Вахнянин // Діло. – 1908. – Ч. 85.
6. Діло. – Львів, 1896. – Ч. 11.
7. Звіт із діяльності ВМІ і його філій (1929-1930) // Музичний Вістник. – Львів : Товариство ім. М. Лисенка. – 1930. – Ч. 1.
8. Ісаєвич Я. Дзвони віків. Сторінки історії Стрия / Я. Ісаєвич // Хвилі Стрия: Сторінки з історії культури та національно-визвольного руху; Сучасне літературно-мистецьке життя. – Стрий : Щедрик, 1995. – С. 12–31.
9. Король О. М. Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина XIX століття – 1939 р.). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / Оксана Миколаївна Король. – Львів : Друкарня ПП «Арал», 2007. – 20 с.
10. Король О. Музичне виховання молоді у спеціальних навчальних закладах Галичини на початку XX ст. (на прикладі філії ЛВМІ ім. М. Лисенка у Стрию) / Оксана Король // Молодь і ринок. – 2004. – № 1 (7). – С. 92–97.
11. Кошиць О. Спогади / О. Кошиць. – К. : Рада, 1995. – 387 с.
12. Кравців М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики / М. Кравців // Стрийщина: Історично-мемуарний збірник. – Том II. – Нью-Йорк, 1990. – С. 221–255.
13. Людкевич С. Музичний Інститут імені Миколи Лисенка / С. Людкевич // Українська музика. – 1937. – № 7. – С. 94–97.
14. Мазепа Л. Шлях до Музичної академії у Львові: у двох томах. – Том. 1 / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – 288 с.
15. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Л. Мазепа. – Львів : Сполом, 2001. – 280 с.
16. Пуга Г. Стрийський замок. Спроба наукового дослідження / Г. Пуга // Хвилі Стрия: Сторінки з історії культури та національно-визвольного руху; Сучасне літературно-мистецьке життя. – Стрий : Щедрик, 1995. – С. 47–50.

17. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів: СПОЛОМ, 2003. – 256 с.
18. Центральний державний історичний архів в м. Львів (ЦДІАЛ). – Ф. 327, оп. 1, скр. 2, арк. 82.
19. ЦДІАЛ. – Ф. 835, оп. 1, скр. 958, арк. 54.
20. Fajak M. Szkolnictwo muzyczne Przemysla na przełomie XIX i XX wieku / M. Fajak. – Kielce, 1988. – 125 s.
21. Kaczmarkiewicz M. Nauka a kultura muzyczna w badaniach z zakresu wychowania muzycznego / M. Kaczmarkiewicz // Z teorii i praktyki wychowania muzycznego. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997. – S. 33–42.
22. Kurier Stanisławowski. – Stanisławów, 1928. – Nr. 416.
23. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772–1918) / L. Mazepa // Musika Galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby państwowo-książęcej do roku 1945): Materiały Sesji Naukowej. – Rzeszów, 1997. – T. I. – S. 81–102.
24. Płomieński M. Uwagi do integracji w wychowaniu muzycznym / M. Płomieński // Z teorii i praktyki wychowania muzycznego. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997. – S. 98–105.

УДК 78.07:37.01

С. І. САЛІЙ
В. С. САЛІЙ

ЕЛЕМЕНТИ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ПІДЛІТКІВ

У статті висвітлено елементи музично-театральної діяльності в естетичному вихованні підлітків. На основі вивчення широкого кола наукових поглядів і тверджень з мистецтвознавства, психології та педагогіки визначено ряд функцій музично-театральної діяльності в естетичному вихованні підлітків.

Ключові слова: музично-театральна діяльність, естетичне виховання, підлітки, суспільне середовище, діти.

С. І. САЛІЙ
В. С. САЛІЙ

ЕЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ПОДРОСТКОВ

В статье раскрыты элементы музыкально-театральной деятельности в эстетическом воспитании подростков. На основании изучения большого круга научных взглядов и утверждений по искусствоведению, психологии и педагогике определено ряд функций музыкально-театральной деятельности в эстетическом воспитании подростков.

Ключевые слова: музыкально-театральная деятельность, эстетическое воспитание, подростки, общественная среда, дети.

THE MUSIC AND THEATRE ACTIVITY IN THE ADOLESCENTS AESTHETIC EDUCATION

We define a number of functions of music and theatre activities of artistic and aesthetic education for children based on a wide range of scientific opinions, positions and statements on art, psychology and pedagogy such as: artistic and cognitive, artistic and creative, emotional, artistic and communicative and artistic and hedonistic. Thus, one of the most important features of music and theatre activity for the development of personality is artistic and cognitive aimed at enriching music and theatre skills of adolescents.

Participants in the process of music and theatre performances show the already acquired impression of characters, events and more in children's theatre. Thus, theatre creativity promotes to the concentration of attention and sensitivity to the actions of other people in his life, of the ability to see and understand the purpose and value of certain human actions. Therefore, the more meaningful is performed play on a stage, richer and more colourful characters of the actors, the more teenagers-artists will learn not only about the characters, but in general about life, people, time in which they live, the more they understand variety of means of expression of inner spiritual world of man. Child more accurately assesses their own actions since the better understanding of human actions, the inner meaning of human language, a variety of shades of intonation. The active children involvement into the music and theatre creativity is not only expanding their general outlook, but also artistic, especially music and theatre direction.

We should note that children who participate in musical theatrical production as actors (and they, apparently, are most of the participants staged work) are most impact in terms of emotional and sensual transformation sector. First of all, this is explained by the fact that no step on a stage, no physical action in drama is not done mechanically, without internal study, and adolescent performer because of the nature of work on a role of the actor is forced to constantly carry out observations on the emotional experiences – their own and other people. Note that the methods of storage and representation of «emotional observations» are widely used in rehearsals with actors V. Nemirovych-Danchenko, including requiring the actors understanding the underlying causes of certain behaviour and character finding, according to the director, «the role of grain».

We know that theater is by nature a social art that means that there can be no spectators who create performances around a specific social environment. The scene and the audience jointly evaluate aspects of reality. It is well known that the theater reach an aesthetic purpose only in case when what it offers audience is their intrinsically important if life is shown in the play worries it if questions are raised on the scene, directly or indirectly mentioned spiritual development of society. Only in such cases, the theater is a great informative and educational force and effect on modern multi-media world. It would be noted that the ability to perceive and understand the work of art in relation to its content and artistic form and includes an assessment of its artistic quality, means of expression used by the author to create artistic images. Formation of aesthetic judgments and estimates skills in adolescents can be made in many different ways: in the conversations of theatrical work, during his performance review and more.

One of the attractive and valuable properties of musical theatre is the possibility of the need for rest and psychological discharge. Thus, prominent theatre directors and teachers saw even in the professional theatre the object of recreation and entertainment. «Let us say that the theatre – the school. No, the theatre – is fun», said K. Stanislavskiy. H. Tovstonohov statement is also very close: «In the theatre we seek entertainment, and recreation. And this does not need to be afraid. In a real theatre, having fun, learning to live and rest, enrich them ... Theatre – holiday. Theatre – entertainment. Theatre – spectacle. «Modern theatre combines together school with the holiday, wisdom with entertainment, lesson with spectacle». Thus, the participation of adolescents in creative activities in the music and theatre arts is able to minimize the psychological tension and thus – the release of positive energy of a child.

One of the significant features of musical and theatrical activities in the aesthetic education of children and youth is also artistic and creative function that is to intensify the artistic and creative activity of adolescents.

The famous Ukrainian composer, folklorist and teacher M. Leontovych, deeply realizes the existence of the structure of folk song game elements of improvisation, widely used in the activity playing song and folklore, in particular – as a means to enhance the process of creative abilities of teenagers. Famous Ukrainian composer, choral conductor, choreographer, teacher and folklorist V. Verhovynets stressed on the music-playing activity to the development of creative abilities of children. As a proof of this collection of «Vesnyanochka» is created, that naturally includes games, able to occupy an important place in the art of creative development of children. We should say that theater causes children need in their own transformations, in implementing their own ideas, that is in creativity, thus encouraging a teenager to personal expression.

Besides the joy of creativity in the process of staging the child feels pleasure from that fact that he finds its place among others, affirms and proves himself in the team. Therefore, an important aspect of music and theatre activity is that an unlimited opportunity for spiritual communication, transferring their positive experiences to others is given to a child.

In the theatrical play adolescent asserts itself in the world spiritually, experiencing the power of their abilities. This kind of creative activity brings special delight by the very process of its action; this pleasure is disinterested and therefore akin to the aesthetic experience.

Adolescent thinks about their role while working on the musical and theatrical self-image. At the rehearsal he fulfills skills to transmit character by using the features of diction clearly and accurately, to find necessary replicas in time, to follow the conventions of musical and theatrical expression, to move on a stage and more. Thus art of musical theater promotes the formation of hedonic feelings not only in the participants but also in the audience.

Thus, we can state that the occupation of music and theatre art extend the life and artistic outlook, improve the level of emotional sensitivity, develop the capacity for evaluation of aesthetic phenomena, stimulate artistic and creative abilities for children.

Key words: musical theatre activity, aesthetic education, adolescents, social environment, children.

Практичне вирішення завдань музично-естетичного і художньо-творчого розвитку підлітків загальноосвітньої школи знаходиться в прямій залежності від рівня їхньої культури та навчально-творчої діяльності.

Сьогодні трансформування мистецько-освітніх стратегій характеризується актуалізацією питань оптимізації процесів формування і розвитку естетичних якостей молодого покоління. На думку відомих науковців теорії музично-естетичного виховання, таких, як Л. Масол, О. Шевнюк, Н. Миропольська, головною умовою забезпечення ефективних педагогічних дій естетико-виховної роботи з дітьми є активне запровадження поліхудожніх засобів. Науково-методичний напрям дослідницьких надбань з цієї проблематики представлено в наукових роботах Т. Гризоголазової, М. Бурбана, О. Комаровської, О. Хижної, Л. Хлебнікової, які на основі положень про органічну поліхудожню природу музичного театру вивчають різні аспекти застосування музично-театральних форм і методів роботи в музично-естетичному вихованні дітей.

Мета статті – здійснити ґрунтовне дослідження механізмів впливу учнівської музично-театральної діяльності на естетичну сферу підлітків.

Беручи за основу вивчення широкого кола наукових думок, положень і тверджень з мистецтвознавства, психології та педагогіки, визначаємо низку функцій музично-театральної діяльності в художньо-естетичному вихованні дітей, зокрема такі: *художньо-пізнавальну, мистецько-творчу, емоційну, мистецько-комунікативну і художньо-гедоністичну*. Так, однією з особливо вагомих функцій музично-театральної діяльності для розвитку особистості дитини вважаємо художньо-пізнавальну, спрямовану на розширення кругозору та збагачення музично-театральних навичок підлітків.

Адже відомо, що дитина в процесі свого життя та навчання намагається збагатити свій життєвий досвід: постійно накопичує знання про світ, людські стосунки, набуває відповідних уявлень про художньо-естетичну дійсність, художні явища мистецтва тощо. Творча діяльність дітей у сфері театру в силу своєї специфіки (здійснення інтелектуальної роботи учасників над роллю, залучення їх до розроблення власних елементарних варіантів режисерських поглядів, декоративного, музичного, хореографічного забезпечення постановки тощо) сприяє активізації цих процесів.

У дитячому театрі учасники в процесі постановок музично-театральних вистав особливо охоче показують уже набуті враження від характерів, персонажів, подій, явищ тощо. Таким чином, заняття театралізованою творчістю сприяють концентрації особливої уваги та чутливості до вчинків інших людей у житті, розвитку вміння бачити, розуміти мету і значення певних дій людини. Саме тому чим змістовнішою є виконувана на сцені п'єса, багатшими і яскравішими характерами дійових осіб, тим більше підлітки-виконавці дізнаються не тільки про героїв, але й взагалі про життя, людей, час, у якому вони живуть, тим повнішими стають їхні уявлення про багатоманітність засобів виразності внутрішнього духовного світу людини. Починаючи краще розуміти вчинки людей, внутрішній смисл людської мови, різноманітність її інтонаційних відтінків, дитина більш точно оцінює і свої власні вчинки. Активне залучення дітей до музично-театральної творчості сприяє не лише розширенню їхнього загального кругозору, а й художнього, зокрема музично-театрального напрямку.

Участь підлітків у творчому процесі постановки музичної театралізації забезпечує досягнення ними специфічної сутності музичного театру, яка полягає в інтегрованому взаємному поєднанні різних за своєю природою мистецьких елементів: музики, театру, хореографії, живопису, художнього світла.

Діяльність у галузі театралізованого музикування дає можливість усвідомити школярами спільності та відмінності у механізмах втілення художніх образів засобами тих або інших мистецьких різновидів, а також формування у них елементарних уявлень про способи та основні прийоми синтезування різноманітного мистецького матеріалу в єдине художнє ціле.

Крім значного потенціалу музично-театральної діяльності для розширення загального і мистецького кругозору підлітків, вона є важливим фактором підвищення рівня емоційного сприйняття учнів, розвитку в них здатності до оцінок дій у сфері естетичних явищ, забезпечення психологічної розрядки підлітків. Для підтвердження аргументів висловлених тверджень наводимо слова Є. Шевцова: «Мистецтво посідає особливе місце в естетичному вихованні, у розвитку чуттєво-емоційної сфери людини. Тому жодна із систем естетичного виховання не залишала мистецтво поза своєю увагою. Водночас характер впливу мистецтва на формування емоційного світу особистості досі залишається однією з найскладніших проблем естетичного виховання. Емоційний вплив мистецтва виявляється у тому, що людина по-новому починає сприймати себе, свою діяльність. Це, у свою чергу, стимулює пошук нею такої діяльності, яка відповідала б її більш вирослим почуттям. Тому й не має протиріччя у тому, що мистецтво виховує почуття і одночасно сприяє формуванню і розвитку життєдіяльності людини, орієнтує її на досягнення нової мети» [9, с. 29–30].

Зазначимо, що діти, які беруть участь у музично-театральній постановці в якості акторів (а вони, як видно, складають більшу частину учасників постановочної роботи), зазнають найбільшого впливу в плані трансформації емоційно-чуттєвої сфери. Це пояснюється насамперед тим, що жоден крок на сцені, жодна фізична дія у театральному мистецтві не здійснюється механічно, без внутрішнього обґрунтування, і підліток-виконавець в силу специфіки роботи актора над роллю змушений постійно здійснювати спостереження щодо емоційних переживань – як своїх власних, так й інших людей. Зазначимо, що прийоми накопичення та репрезентації «емоційних спостережень» широко використовував у репетиціях з акторами В. Немирович-Данченко, зокрема вимагаючи від акторів осмислення першопричин тієї чи іншої поведінки персонажа та віднайдення, за словами режисера, «зерна ролі».

Таким чином, робота з підлітками в напрямі музично-театрального мистецтва дає можливість практично керувати процесом розвитку та збагачення їх естетично-емоційної сфери. Додамо, що одним з доволі вагомих аргументів на користь залучення підлітків до музично-

театральної діяльності є її вплив на формування естетично-оцінного ставлення до дійсності, зокрема до мистецтва.

Відомо, що театральне мистецтво за своєю природою є мистецтвом суспільним, тобто не може існувати без глядачів, які створюють навколо вистави певне суспільне середовище. Сцена і глядач спільно оцінюють явища дійсності. Загальновідомо, що театр досягає естетичної мети тільки у тому випадку, коли те, що він пропонує глядачам, є для них внутрішньо важливим, якщо життя, яке показано у виставі, хвилює їх, якщо питання, які піднімаються на сцені, мають пряме або опосередковане значення для духовного розвитку суспільства. Тільки у таких випадках театр є великою пізнавальною і виховною силою та різнобічно впливає на сучасного глядача.

Однією з важливих проблем естетичного виховання засобами мистецтва музичного театру є формування художньо-естетичного смаку учасників музично-театральної діяльності. Вважаємо, що визначення художнього смаку досить повно описано в роботах музикознавчого напрямку В. Шацької: «Художній смак ми розуміємо, перш за все, як здатність відрізняти, цінувати й любити таке мистецтво, яке правдиво віддзеркалює дійсність, хвилює своїм великим глибоким змістом, який, у свою чергу, передає ідеали, ... кращі почуття та думки, зображені такими художніми засобами, які, будучи доступними, змушують найбільш інтенсивно, емоційно та естетично переживати витвір мистецтва й насолоджуватися ним» [8, с. 10].

Вміння сприймати і розуміти художній твір відносно його змісту і художньої форми містить й оцінку його художньої якості, засобів виразності, якими користується автор для формування художніх образів. Формування у підлітків навичок естетичних суджень і оцінок може здійснюватися різноманітними способами: у процесі бесід про театральний твір, під час його розгляду та виконання тощо.

Доцільно наголосити, що однією з домінуючих потреб сучасної дитини, зумовлених надзвичайною насиченістю навчально-виховного процесу різноманітною інформацією, темпом життя і впливом окремих негативних суспільних факторів, є потреба у відпочинку, у психологічній розрядці. Одна з привабливих і цінних властивостей музичного театру полягає у можливості забезпечення таких потреб. Так, видатні театральні педагоги та режисери вбачали навіть у професійному театрі об'єкт відпочинку і розваги. «Не будемо казати, що театр – школа. Ні, театр – це розвага», – говорив К. Станіславський [6, с. 465]. Близьким є твердження Г. Товстоногова: «У театрі шукають і розваг, і відпочинку. І цього зовсім не потрібно боятися. У справжньому театрі, розважаючись, вчаться жити, а відпочиваючи, збагачують себе ... Театр – свято. Театр – розвага. Театр – видовище» [7, с. 367]. «Сучасний театр повинен об'єднати, сплавити воедино школу зі святом, мудрість з розвагами, урок з видовищем» [7, с. 303]. Таким чином, участь підлітків у творчій діяльності в сфері музично-театрального мистецтва здатна сприяти мінімізації психологічної напруженості й тим самим – вивільненню позитивної енергії дитини.

Однією з вагомих функцій музично-театральної діяльності в естетичному вихованні дітей та юнацтва є також мистецько-творча функція, що полягає в активізації художньо-творчої діяльності підлітків.

На основі аналізу наукових робіт, присвячених художній творчості, з'ясовано, що значна кількість дослідників різних напрямів (філософів, мистецтвознавців, психологів, педагогів) вбачає основу художньої діяльності у грі. Відомий філософ К. Гросс стверджує: «Навіть не будучи грою, художня творчість, мистецтво має ігрове начало, ігровий аспект. Власне, ігрове начало художньої діяльності безпосередньо є джерелом естетичної та художньої насолоди, засобом розваги та відпочинку людини» [3, с. 144–145].

Л. Виготський вважав драматичну або театральну постановку найрозповсюдженішим видом дитячої творчості саме через її близькість до театральної гри: «... по-перше, драма, заснована на дії, яку здійснює сама дитина, найбільш близько, дієво та безпосередньо пов'язує художню творчість із особистими переживаннями ... Іншою причиною близькості драматичної форми для дитини є зв'язок будь-якої драматизації з грою, цим корінням усілякої дитячої творчості, і тому є найбільш синкретичною, тобто містить у собі елементи найрізноманітніших видів творчості» [2, с. 61–62]. Участь дитини в ігровій діяльності спричиняє формування

здатності відрізняти певну річ від її значення і надавати значення однієї речі іншій, тобто здійснювати «перенесення значення», що, як відомо, становить елементарну основу художнього образу і є основою для розвитку творчих якостей особистості.

Відомий український композитор, фольклорист і педагог М. Д. Леонтович [4], глибоко усвідомлюючи факт наявності у структурі народної пісенної гри елементів імпровізації, широко застосував у своїй діяльності саме пісенно-ігровий фольклор, зокрема як засіб активізації процесу розвитку творчих здібностей підлітків.

На музично-ігровій діяльності у розвитку творчих здібностей дітей наголошував і відомий український композитор, хоровий диригент, хореограф, фольклорист і педагог В. Верховинець. Як доказ цього є створена ним збірка «Весняночка» [1], в яку органічно ввійшли ігри, здатні зайняти вагоме місце у процесі художньо-творчого розвитку дітей. Театральне мистецтво викликає у дітей потребу у власному перевтіленні, у реалізації власних ідей, тобто у творчості, таким чином спонукаючи підлітка до особистісного самовираження.

У театральній творчості потреба дитини у самовираженні реалізується безпосередньо. З цього приводу К. Станіславський писав: «Ви ніколи не думали, як було б добре розпочати створення Дитячого театру з дитячого віку? Адже інстинкт гри з перевтіленням є у кожній дитини. Ця пристрасть до перевтілення у багатьох дітей звучить яскраво, талановито, викликаючи подив навіть у нас, професійних артистів» [6, с. 279].

Крім радості творчості, у процесі роботи над постановкою дитина відчуває задоволення від того, що знайшла своє місце серед інших, проявила і ствердила себе у колективі. Тому важлива сторона музично-театральної діяльності полягає в тому, що за її допомогою дитині надається необмежена можливість духовного спілкування, передавання своїх позитивних переживань навколишнім.

У театральній грі підліток духовно стверджує себе у світі, відчуває силу своїх здібностей. Такий вид творчої діяльності приносить особливу насолоду вже самим процесом своєї дії; ця насолода є безкорисливою і тому спорідненою з естетичним переживанням.

У процесі роботи над музично-театральним образом підліток самостійно обдумує свою роль. На репетиції він відпрацьовує вміння виразно і чітко передавати особливості персонажа за допомогою дикції, своєчасно віднаходити необхідні репліки, дотримуватись умовності музично-театрального висловлювання, рухатись на сцені тощо. Тому мистецтво музичного театру сприяє утворенню гедоністичних почуттів не тільки в учасників, але й у глядацької аудиторії. Загальна функціональна концепція впливу театрального мистецтва на всебічний, зокрема й естетичний, розвиток особистості відображена у висловлюваннях видатного театралі і режисера В. Немировича-Данченка: «Музика життя; дух легкого, вільного спілкування; безперервна близькість до блиску вогнів, до красивої мови; збуджується усе моє найкраще; ідеальне віддзеркалення усіх людських взаємостосунків – сімейних, дружніх, ділових, любовних ..., політичних, героїчних, зворушливих, смішних ... Царство мрії. Влада над натовпом ...» [5, с. 105].

Отже, можемо стверджувати, що заняття музично-театральним мистецтвом розширюють життєвий та художній світогляд підлітків, підвищують рівень емоційної сприйнятливості, розвивають у них здатність до оцінювання естетичних явищ, активізують художньо-креативні здібності.

Крім того, завдяки музично-театральній діяльності, підлітки розвивають свою пам'ять, збагачують життєвий досвід, змінюються фізично, збагачують свій кругозір, прагнуть стати позитивними героями сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верховинець В. М. Весняночка. Ігри з піснями для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку / В. М. Верховинець. – К. : Муз. Україна, 1989. – 343 с.
2. Виготський Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Виготський. – Изд. 3-е. – М. : Просвещение, 1991. – 96 с.
3. Гросс К. Введение в эстетику / К. Гросс. – К. : Харьков, 1989. – 246 с.

4. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України / М. Д. Леонтович. – К. : Муз. Україна, 1989. – 133 с.
5. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра: воспоминание, статьи, заметки, письма / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1989. – 486 с.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений. – В 8-ми томах. – М. : Искусство, 1954–1963. – Т. 5. – 466 с.
7. Товстоногов С. А. Зеркало сцены / С. А. Товстоногов. – В 2-х т. – Л., 1984. – Т. 2. – 567 с.
8. Шацкая В. Н. Музыка в школе / В. Н. Шацкая. – М. : Просвещение, 1990. – 323 с.
9. Шевцов Е. В. Эстетическое воспитание и формирование личности / Е. В. Шевцов. – М. : Просвещение, 1982. – 293 с.

УДК 316.74:78:37.015.6

Л. М. БІЛОЗУБ

НАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті досліджено українське музичне мистецтво в національному аспекті: національній свідомості, національному характері, національній ідеї, національній ментальності, національній ідентичності. Висвітлено науково-теоретичні підходи до проблеми вивчення національних складових українського музичного мистецтва. Розглянуто релігійність як один з основних компонентів національної культури, її відображення в українській православній музиці й вплив на творчість професійних композиторів.

Ключові слова: музика, композитор, православна музика, музичне мистецтво, національний характер, національна ментальність.

Л. Н. БЕЛОЗУБ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В статье исследовано украинское музыкальное искусство в национальном аспекте: национальном сознании, национальном характере, национальной идеи, национальной ментальности, национальной идентичности. Освещены научно-теоретические подходы к проблеме изучения национальных составляющих украинского музыкального искусства. Рассмотрена религиозность как одна из основных компонентов национальной культуры, ее отражение в украинской православной музыке и влияние на творчество профессиональных композиторов.

Ключевые слова: музыка, композитор, православная музыка, музыкальное искусство, национальный характер, национальная ментальность.

L. M. BILOZUB

NATIONAL ASPECT OF UKRAINIAN MUSICAL ARTS

The article investigates the national aspect of Ukrainian musical art: national consciousness, national character, national idea, national mentality and national identity. We make clear scientific and theoretical approaches to the study of national components of Ukrainian music.

We single out M. Furs among modern scholars who study the issue of national culture. In his works M. Furs considers the interrelationship of national consciousness and art in the context of national characteristics of creativity. The problems of national character in the projection of musical art and musical mentality are reflected in a number of monographs and in the dissertation of G. Dzhulay.

A. Marchenko emphasizes that features of national character determine specifically «musical» way of Ukrainian people worldview, and music as an archetypical form of thinking promotes cultural identity, contributes to psychological and informational space of the nation. L. Kiyanovskaya also outlined new categories of interpretations in Ukrainian national musical art as part of the European multicultural space, of choice of dominant styles, that were changed during the evolution of national culture in the national environment.

The problems of national mentality in musicological aspects were researched by musicologist and composer A. Kozarenko. Researcher O. Katrych differentiated the terms «national mentality» and «national character»: the mental phenomenon as a universal level of manifestation of the national is a collective substance for specific socio-ethnic community, national character is objectified at the level of specific individual when personal internally coincides with the basic spiritual source of the nation. Musicologist V. Draganchuk conceptually stated the presence of the extensive series of levels of reflection of national mentality of Ukrainian musical culture as spiritual information system. V. Gorlova comprehended the content, theoretical and methodological foundations of the phenomenon of national identity, characterized its structural and functional role in nation creation process. L. Kondratyuk raised the issue of national spiritual culture, researched Ukrainian ecclesial music culture in conditions of polyconfessionalism and multiculturalism, analyzed it in the context of religious and philosophical characteristics. The historical genesis of clerical and musical Ukrainian culture is represented in one of the directions of N. Kostyuk's dissertation. Mario M. regards religion as worldview constituent of national culture, reveals an important role of spiritual church chanting in the establishment of choral art of Ukraine, offers a phased periodization of the impact of the Orthodox spiritual music on the development of folk church chanting of the Ukrainians. G. Vashenko researched Ukrainian folk song from the Kiev Rus and marks out Ukrainian national character traits.

The researcher of national musical culture, I. Ljashenko, claims that the period of «Ukrainian renaissance» is distinguished by the aesthetic foundation of our national music. It's established that the Christianization of Kiev Rus contributed to approval of the people. The strongest positive effect on the spiritual church chanting of the Ukrainian people belonged to Byzantine culture. It's stated that the work of the famous author M. Diletsky is related with substantiation of new musical and aesthetic ideas. The composer harmoniously combines longtime church canticle with Ukrainian folk songs and instrumental melodies. It is shown that during XVIII–XIX centuries, the spiritual and artistic influence of Ukrainian Orthodox music continues to grow. Outstanding Russian and Ukrainian composer D. Bortnyansky (1751–1825) created a new type of spiritual choral concert, developed complex forms of instrumental music (sonatas, chamber ensembles), his poetic operas became forerunners of lyric opera in Russia.

Sacred Music of M. Berezovsky (1745–1777) is characterized by the desire for identity and strict harmonization of music with text. Most of concert works of A. Vedel (1767–1808) correlate with the texts of imploring psalms of the Psalter.

It's noted that the second half of XIX century and the first half of the twentieth century are marked by the powerful rise of national consciousness of the Ukrainians, the revival of literary and musical life. Fundamental to the development of Ukrainian music became selfless activity of M. Lysenko (1842–1912) – composer, conductor, pianist, educator, researcher and collector of folklore.

It's marked out that the growing interest to the musical cultural heritage of the Ukrainian people is a dominant feature of national studies of art.

Key words: *music, composer, Orthodox music, music art, national character, national mentality.*

У період оновлення соціально-економічного життя країни проблеми мистецтвознавства як науки пов'язані з розвитком культури в усьому багатстві її загальнолюдського й національного аспектів. Широкий ракурс історичних явищ в Україні сприяє розкриттю найкращих сторін національної культури, виявленню її унікальної самобутності, встановленню природних зв'язків із надбанням і досвідом народу. Усвідомлення й прийняття українським народом своєї національності як детермінанти особистісної долі має важливу роль для загальнолюдської культури.

Національне виступає не над індивідуальним абстрактом, а «потребою душі» – іманентним проявом індивідуального духу в його саморозвиткові. Такі культурологічні ідеї проникають в мистецтво, яке бере на себе місію «підтягнути й зігріти» їх безпосередньо-особистісним відчуттям і переживанням національного. Як різновид духовної діяльності мистецтво володіє потенціалом представити всю повноту присутності в цьому світі конкретної, унікально-неповторної людини, здатне розкрити внутрішню наповненість національного як «натурального вислову душі» [10].

Тенденція звернення вчених до проблеми національного аспекту українського музичного мистецтва знайшла своє висвітлення в численних наукових працях В. Драганчук [4], О. Катрич [5], Л. Кияновської [6], О. Козаренка [7], Н. Костюк [9], І. Ляшенка [10], Р. Маріо [11], О. Марченко [12], М. Ржевської [14] та інших.

Мета статті – висвітлити науково-теоретичні підходи до проблеми вивчення національних складових українського музичного мистецтва, специфічні особливості його розвитку, які пов'язані з українською православною музикою, що відображено у творчості професійних композиторів.

Серед сучасних учених, які вивчають питання національної культури, слід виділити М. Фурсу. Цей автор досліджує взаємозв'язок національної свідомості та мистецтва в контексті національних цінностей і національних особливостей творчості [15].

Проблеми національного характеру в проекції на музичне мистецтво й музичну ментальність знайшли своє відображення в низці монографічних і дисертаційних робіт Г. Джулай. Зокрема, у соціально-філософському контексті автор досліджує поняття музичної ментальності, підкреслюючи, що в її структурі належне місце посідають музичні й загальнокультурні пласти духовності кожного народу, нації, соціальної групи й окремої особистості, причому, найважливішими її компонентами є специфіка музичного сприйняття й стереотипи музичного мислення, детерміновані умовами суспільного життя, світоглядними й ідеологічними принципами, які властиві кожній культурно-історичній епосі [3].

О. Марченко підкреслює, що особливості національного характеру зумовлюють специфічно «музичний» спосіб світосприйняття українців, а музика як архетипова форма мислення сприяє формуванню культурної самобутності, складаючи психоінформаційний простір нації й утворюючи органічний зв'язок «звук – інтонація – знак – символ – мова – змістовна спільність». Причому романтизм як культурно-історична система якнайповніше відповідає сутності української етнічної ментальності [12].

Дослідниця Л. Кияновська, вивчаючи особливості художнього розвитку етнічних українців у складі колишніх Російської й Австро-Угорської імперій, вказує на наявність відмінностей у становленні регіональних професійно-мистецьких шкіл і місця національної музики в суспільному житті. Дослідниця здійснила порівняльний аналіз української, польської, австрійської композиторських шкіл у їхньому становленні й розвитку, міжнародних зв'язках і контактах тощо; вивчила стильову еволюцію західноукраїнської музичної культури XIX–XX ст., а також діяльність музично-просвітницьких осередків і навчальних закладів у Прикарпатті; висвітлює творчі зв'язки й взаємовпливи діячів музичної культури Галичини з їхніми закарпатськими та буковинськими колегами. Зазначене сприяє встановленню як спільних рис, так і відмінностей у кристалізації їх естетичного світогляду, перевазі певних жанрів і форм, які викликані суспільними потребами часу. Такий підхід, на її думку, неминуче окреслить також нові інтерпретації категорії національного в українському музичному мистецтві як складової європейського мультикультурного простору, вибору домінуючих стильових установок, що змінювались протягом еволюції національної культури в національному середовищі. Дослідження проблеми національної ментальності в музикознавчому аспекті стала монографія музикознавця й композитора О. Козаренка [7]. Мистецтво українського авангарду (1900–1910), зазначає дослідник, еволюціонує в напрямі кардинального оновлення через відмову від ладу в тональності й визнанні всіх ступенів звукоряду рівноправними. В умовах постмодерну музична свідомість «коригувалася в бік більшої збалансованості та до відцентрових сил у розвитку музичної матерії» з ідейною орієнтацією на національні традиції [7, с. 226]. Музичне мистецтво доби постмодерну, яке дистанціювалося від національно-особливого, позначене орієнтацією на неокосмополітизм в умовах сучасного глобалізованого світу.

Дослідниця О. Катрич, яка рефлексує щодо присутності моментів діонісійської архетиповості в українському музичному виконавському мистецтві, диференціює терміни «національна ментальність» і «національний характер». Ментальний феномен як універсальний рівень прояву національного є колективною субстанцією для певної соціально-етнічної спільноти. Національний же характер об'єктивується на рівні конкретно-індивідуальному, коли особистісне внутрішньо співпадає з глибинним духовним кодом нації [5].

Мистецтвознавець В. Драганчук [4] концептуально стверджує наявність розгалуженої низки рівнів відображення національної ментальності в українській музичній культурі як духовно інформаційній системі. Його багаторівнева структура має нижченаведений вигляд.

I. На первинно-синкретичному рівні відображення відбувається формування базису національної ментальної музичної виражальності. Предметом аналізу можуть стати:

- народна музична творчість як основа національної ментальності;
- семантика пісенного й інструментального фольклору;
- прояви національно-ментального в жанровій специфіці;
- національно-ментальний елемент у музичній мові;
- український музичний фольклор у його регіональній специфіці національно-характерного.

II. Другий рівень відображення розподіляється на конкретно-мовний із низкою підрівнів.

1. На *вербально-музично-мовному підрівні* реалізуються:

- взаємодія вербального й музичного в контексті відображення національної ментальності;
- синтез вербальної й музичної мови при обробці народних пісень;
- вербальний і музичний механізми відображення в оригінальних творах;
- специфіка запозичення фольклорного матеріалу;
- творче використання мовних компонентів.

2. На *музично-мовному підрівні* досліджуються:

- музична мова як художньо-естетичний засіб відображення;
- музична мова при інструментальній обробці фольклорних мелодій;
- музичний аспект відображення в оригінальному творі;
- специфіка запозичення фольклорного матеріалу.

III. Дослідження узагальнено-концептуального рівня відображення потребує ґрунтовного вивчення рис національної ментальності крізь призму жанрово-стильового музичного розмаїття. На цьому рівні національна ментальність сприймається гранично узагальнено, проте відчувається й без будь-яких конкретних музично-мовних ознак. За допомогою аналізу співвідношення компонентів національної ментальності, вираженої в музичному творі, на думку автора, дозволить здійснити узагальнення щодо стереотипності відображення національного характеру [4, с. 136–137].

У дисертаційній роботі музикознавця М. Ржевської аналізується специфіка функціонування музичного мистецтва в поліетнічному середовищі. Досліджено процеси об'єктивації національної ідеї в українському музичному мистецтві творчими зусиллями репрезентантів трьох генерацій вітчизняної композиторської школи. Проаналізовано специфіку реалізації ідей музичного модернізму на українському національному ґрунті. Дослідниця констатує трифазну циклічність формування в Наддніпрянській Україні композиторської школи європейського зразка: від М. Лисенка до К. Стеценка-старшого, Я. Степового, М. Леонтовича та О. Кошиця, М. Вериківського, Л. Ревуцького й П. Козицького [14].

У дисертаційній роботі В. Горлової осмислено зміст і теоретико-методологічні засади феномену національної ідентичності, охарактеризовано її структурно-функціональну роль у націотворчих процесах. Дослідниця виокремила три національних дискурси: романтичний, модерністський та постмодерністський, важливі для культивування національної ідентичності. У романтичному націоналістичному дискурсі ідеї культури виступають як субстрат і головний носій національної тожсамості, а значить, є детермінантою національної історії. Наголошуючи на самоцінності національного, його тісному зв'язку з минулим певного народу, дослідниця підкреслює, що в межах цієї світоглядної установки романтизм міфологізує історію, сакралізуючи й ідеалізуючи її традиції. Появу модерного національного дискурсу вона пов'язує з розви-

тком націоналізму, з нацією й національною ідентичністю, оскільки нація мислиться основою ідентичності. Виділення постмодерністського націоналістичного дискурсу спирається насамперед на концепцію постмодернізму у філософії. Постмодернізм яскраво виразив культурну релятивізацію, підвищену увагу до різноманіття в сучасному світі соціокультурних форм, їх плюралізм і толерантне до них ставлення. «Я» є сконструйованим по відношенню до «Іншого», наприклад, до важливого стороннього, чужого, який таким чином визначає це «Я» [2].

Л. Кондратюк у дисертаційній роботі порушує питання національної духовної культури, досліджуючи українську церковну музичну культуру в умовах поліконфесійності й мультикультурності. Аналізуючи останню в контексті її релігійних і філософських характеристик, дослідниця зазначає, що, ґрунтуючись на інтегруючих ідеях українізації, церковно-музичні діячі удосконалюють переклади текстів церковних піснеспівів українською мовою, збагачуючи їх багатовіковими набутками народного мелосу [8, с. 13].

Підтвердженням цього є те, що всесвітньо відомий нині гімн «Молитва за Україну» М. Лисенка, написаний на вірші О. Кониського – «Боже Великий, Єдиний» (1885), в 1992 р. затверджений офіційним гімном Української православної церкви, а згодом став і другим державним Гімном суверенної України.

Історична генеза української церковно-музичної культури представлена одним із напрямів дисертаційного дослідження Н. Костюк. Посилена увага до цього була зумовлена, за визнанням самої дослідниці, принциповим значенням для концепції історії української музики критичного переосмислення офіційної російської теорії про джерела й шляхи розвитку церковного співу, а також припиненням дослідницьких розробок цього напрямку на Східній Україні внаслідок утвердження атеїстичного курсу в офіційній ідеології. Духовні набути київської школи партесної музики й адаптованого «італійського стилю» жили опосередковано творчість західноукраїнських композиторів першої третини ХХ ст. (В. Барвінського, З. Лиська, М. Колесси, В. Рудницького, Р. Ставицького та ін.). Дисертантка аналізує українську генетику і джерела творчих надбань цих композиторів. Особливого значення надавалось факту створення і збереження в галузі церковної музики давніх писемних пам'яток, які дозволили сформулювати уяву про початкові варіанти розспіву та характер стилістичних змін у сфері музичної мови. Саме у зв'язку з цим, вважає дослідниця, джерелознавство та палеографія були проголошені визначальними напрямками цієї сфери досліджень [9].

М. Маріо вивчає моральний й естетико-виховний потенціал української православної духовної музики в закладах освіти кінця ХІХ й початку ХХ ст. Зазначена культурно-мистецька система справила вагомий вплив на формування сучасної української етнопедагогіки й музично-педагогічного культурного досвіду нашого народу. Автор дисертації розглядає релігію як світоглядну складову національної культури, підходячи до феномену релігійності як до однієї з визначальних рис менталітету українців. Розкриваючи особливості національних виховних традицій українського народу, М. Маріо виявляє вагомий роль духовних піснеспівів у становленні хорового мистецтва України. Автор запропонував етапну періодизацію впливу православної духовної музики на розвиток народнопісенної творчості українців. У роботі підкреслюється, що освітньо-виховні традиції православної духовної музики як невід'ємний компонент духовної культури є винятково важливим фактором подальшої розбудови суверенної української держави [11].

Досліджуючи українську народну пісню з часів Київської Русі, Г. Ващенко виокремлює риси українського національного менталітету: високий патріотизм, любов і пошана до батьків і свого роду, вірне кохання й віддана дружба, усвідомлення людської честі й гідності, любов до праці, непереможне прагнення до волі й ненависть до рабства, віра в Бога [1, с. 121–138]. Народна пісня закорінена в язичницьку давнину українства й увібрала традиції ще дохристиянської доби й пізніше відображала нелегку ходу історичного часу українського народу з його надіями й сподіваннями, здобутками та втратами. Співучість нашого народу споконвіку творила його веселу й ліричну вдачу. Пісня супроводжує людину з раннього дитинства, у праці й побуті, думках про життя-буття. Саме фольклор є охоронцем звичаїв і традицій, запорукою художньо-інтелектуального зростання нації. Минуле і сучасне, фольклорне й академічне тісно взаємодіють у композиторській творчості й у виконавстві, і в цьому полягає суть духовної традиції

За твердженням дослідника вітчизняної музичної культури, мистецтвознавця І. Ляшенка, доба «українського відродження» позначилася закладанням естетичного фундаменту нашої національної музичної культури, тому її слід вважати «початком нового, гуманістичного у власному розумінні періоду української культури» [10].

Християнізація Київської Русі сприяла утвердженню її народу в якості активного провідника греко-православної музики. Найбільший позитивний вплив на духовний піснеспів українського народу мала візантійська культура. Найвагомий вплив на становлення українського церковного піснеспіву справило візантійське «осьмогласіє», на базі якого розвинувся календарний річний цикл богослужбових наспівів. Сакральне мистецтво співу в православному церковному богослужінні у свій час сприяло прийняттю князем Володимиром православної віри. У подальшому Україна відіграла знакову роль у становленні, поширенні й закріпленні своєрідності православної духовної музики на теренах Російської імперії, а духовні піснеспіви доволі міцно вкоренилися у святковій релігійності від простолюду до коронованих осіб. Православ'є, на відміну від католицизму, трималося на переконанні про неприпустимість піднесення хвали Господу засобами інструментальної музики. Православні богослови пов'язували її світськими гріховними забавами. Художньо-естетичні засади барокової доби дещо похитнули надмірну однобічність суджень, поступаючись новим поглядам. Історичні джерела містять згадку про «музикийские азбуковники» – посібники, які ще не привернули належної уваги сучасних дослідників. Найвідомішим із них є «Грамматика пения музикийскаго» середини XVII ст., автором якої був М. Дилецький – талановитий композитор і музикознавець. Творчість видатного митця, що пов'язана з обґрунтуванням нових музично-естетичних ідей, набула втілення в процесі розвитку гармонійного багатоголосся (партесності). Давній церковний спів композитор гармонійно поєднав з українськими народними піснями та інструментальними мелодіями. Партесний спів церковного хорового багатоголосся з його акордним складом, поділом хору на групи голосів, але без музичного супроводу, вражає уяву незвичною урочистістю, величавою монументальністю. Партесний спів помітно вплинув на становлення, стиль і композицію духовного концерту, псалмів і кантів [13, с. 111–112].

Протягом XVIII–XIX століття духовно-художній вплив української православної музики продовжував зростати. Видатний російський і український композитор Д. Бортнянський (1751–1825) створив новий тип духовного хорового концерту, розробив складні форми інструментальної музики (сонати, камерні ансамблі). Його витончені й поетичні опери стали попередниками ліричної опери в Росії. Духовна музика М. Березовського (1745–1777) позначилася прагненням до самобутності й строгого узгодження музики з текстом, від яких дистанціювалися італійські композитори духовної музики, писаної для православної церкви. Характерними рисами творів М. Березовського є велика свобода голосоведіння в контрапунктичному стилі, художність цілого на шкоду зовнішньому блискові, витонченість деталей, поєднання простоти й вишуканості. А. Ведель (1767–1808), який створив хоровий концерт, вклав у нього всю силу чистих почуттів і переживань, надії й глибокої віри. Більшість концертних творів співвідносяться з текстами благальних псалмів із Псалтиря, глибоко співзвучних веделівському світоглядові. Основною темою творчості композитора виступає протиставлення добра й зла, життя й смерті, віри й сумніву. Друга половина XIX ст. позначилася потужним піднесенням національної самосвідомості українців, поживленням літературного й музичного життя. основоположною для розвитку української музики стала подвижницька діяльність М. Лисенка (1842–1912) – композитора, диригента, піаніста, педагога, збирача й дослідника фольклору. Він створив класичні зразки творів національного стилю в жанрах опери, кантати, романсу, вокального ансамблю, фортепіанної й інструментальної музики та обробки народних пісень для дітей. Отже, зростання інтересу до музичної культурної спадщини українського народу є домінантною ознакою вітчизняних мистецтвознавчих досліджень. Культурний розвиток будь-якого народу відбувається в процесі багатогранних взаємовідносин різних етнокультурних спільнот, коли історія постійно перехрещує й переплітає їхні долі та культурні впливи. Потреба збереження й культивування національного музичного мистецтва особливо актуалізується в процесі розбудови суверенної державності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артемьев Э. Заметки об электронной музыке. / Э. Артемьев [Електр. ресурс]. – Режим доступа : <http://dvmusic.ru/index/articles/one/full/1064>. – Загл. с экрана.
2. Горлова В. М. Українська національна ідентичність: компаративний аналіз націоналістичних дискурсів : Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук : спец. 09.00.12 «Українознавство» / В. М. Горлова ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2005. – 21 с.
3. Джулай Г. А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філософ. наук : 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / Г. А. Джулай ; Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. – Одеса, 2003. – 24 с.
4. Драганчук В. М. Український національний характер як предмет музикознавчого зацікавлення / В. М. Драганчук // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 1. – Луцьк : РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 2007. – С. 124–137.
5. Катрич О. Національна специфіка української музики / О. Катрич // Український світ. – 1996. – № 4. – С. 4–6.
6. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : автореф. дис. на здоб. вчен. ступ. д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Л. О. Кияновська ; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 36 с.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : Сполом, 2000. – 284 с.
8. Кондратюк Л. С. Українська духовна музична культура в історико-культурологічному вимірі : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук : 09.00.12. / Кондратюк Л. С. ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 18 с.
9. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н. Костюк / КНУКіМ. – К., 1998. – 23 с.
10. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ф. Ляшенко. – К. : Наук. думка, 1991. – 267 с.
11. Маріо Р. Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кінець XIX – поч. XX століття) : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки» / М. Д. Маріо ; Харк. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2000. – 19 с.
12. Марченко О. А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури XIX століття : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філософ. наук : 09.00.12 «Українознавство» / Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Харків, 2003. – 20 с.
13. Православ'я: український вимір: навч. посібник / П. Ю. Саух, О. П. Магеря, Л. Б. Пилявець, В. В. Чуприна ; [За заг. ред. П. Ю. Сауха]. – К. : Кондор, 2004. – 384 с.
14. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини XX ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Ю. Ржевська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 481 с.
15. Фурса М. В. Національна свідомість і мистецтво: взаємозв'язок у процесах творення та функціонування цінностей / М. В. Фурса // Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах. – Львів : Край, 1997. – С. 148–152.

ФОРМУВАННЯ ДРАМАТУРГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ОДНОЧАСТИННОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ

У статті досліджено особливості творів Ф. Шуберта і Ф. Шопена, які були біля витоків драматургії одночастинної фортеп'яної сонати. Розглянуто останні фортеп'яні сонати (c-moll D. 958; A-dur D. 959; B-dur D. 958), фантазію «Блукач» Ф. Шуберта та Баладу №4 f-moll, Баркаролу, Фантазію Ф. Шопена. На основі систематизації результатів дослідження, здійсненого із застосуванням методу функціонального аналізу В. Бобровського, охарактеризовано головні принципи композиційно-драматургічного руху у творах композиторів-романтиків.

Ключові слова: *одночастинна фортеп'яна соната, логічно-драматургічні функції, композиційно-драматургічні функції, експресивно-драматургічні функції, суміщення функцій, непрограмна соната.*

В. Г. СЕМЫКИН

ФОРМИРОВАНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ОДНОЧАСТНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ-РОМАНТИКОВ

В статье исследованы особенности произведений Ф. Шуберта и Ф. Шопена, которые были у истоков драматургии одночастной фортепианной сонаты. Рассмотрены последние фортепианные сонаты (c-moll D. 958; A-dur D. 95; B-dur D. 958), фантазия «Скиталец» Ф. Шуберта и Балада № 4 f-moll, Баркарола, Фантазия Ф. Шопена. На основе систематизации результатов исследования, проведенного с применением метода функционального анализа В. Бобровского, охарактеризованы основные принципы композиционно-драматургического движения в произведениях композиторов-романтиков.

Ключевые слова: *одночастная фортепианная соната, логично-драматургические функции, композиционно-драматургические функции, экспрессивно-драматургические функции, совмещение функций, непрограммная соната.*

V. G. SEMYKIN

FORMATION OF DRAMATURGICAL PRINCIPLES OF A ONE-PART PIANO SONATA IN THE CREATIVE WORKS OF COMPOSERS-ROMANTICISTS

In the sphere of piano sonata, beginning from the creative works of Beethoven, dramaturgical principles of one-part piano sonata were gradually maturing. In this article the peculiarities of F. Shubert and F. Chopin's works were examined which were at the sources of its dramaturgy. The last piano sonatas (c-moll D. 958; A-dur D. 95; B-dur D. 958, Shubert's Fantasia «Wanderer» and Ballade nr 4. f-moll, Barcarole, Chopin's Fantasia. On the basis of systematization of the results of investigation which was carried out with the method of functional analysis of V. Bobrovskiy, main principals of a compositional-dramaturgical movement in the works of romantic composers were characterized.

In pre-List romantic music keeping its cyclic form had already got to know certain changes: with saving exterior form its inner content and dramaturgy significantly changed. Specific character of romantic sonata is brightly shown up in F. Shubert's and F. Chopin's cycles, joined together in one dramaturgical line.

In F. Shubert's piano creative works a new type of sonata was being formed – lyrical genre with narrative type of description. It leads to the new types of development – to different ways of theme variation. In Shubert's triad of last piano sonatas we can mark mutual penetration of different drama-

turgical principles in the development of a musical composition, dramaturgy of antitheses, driving of some parts for independent episodes, folding of cyclic nonsonata composition to the one-part level (by example of Fantasia).

In Shopin's ballades we can watch a combination of logical compositional functions driving for separation of some parts into independent structure.

In the result of investigation of compositional-dramaturgical features of the works we can make a conclusion that in F. Shubert and F. Chopin's music different principles of forming and expressive means become apparent. And they will be inherent in future to F. List's one-part piano sonata. Particularly, signs of one-part sonata dramaturgy in F. Shubert's creative activity became certain internal insulation of some parts of a form, growing of imaginative completeness of themes and its variation with the reconsideration of image content as the main method of development of the material, driving for combination in some parts of some dramaturgical functions forms.

From our short review of compositional-dramaturgical principles of a sonata cycle and a form of a sonata allegro in music of romantic composers one can make a conclusion that in F. Shubert and F. Shopin's music different principles of forming and expressive means are showing up. And later on we can find all this features in F. List's sonata. In F. Chopin's sonatas dramaturgical principals are becoming apparent that led to the creation of one-part sonata form with cyclic features. With this concept we mark out a prevailing development of themes and an attacca method between parts of a cycle, tendency to isolation of some parts into independent constructions.

Besides the analysis of the musical form of the considered opuses certain specific points. Compositional dramatic features (independence of separate functional sections, the presence of the triad or multiple dramatics, combination of dramatic functions, effect of compositional principles of other forms) became initial in formaiting dramaturgy of one-part piano sonatas.

Observing of F. Shubert's piano sonata, sonatas, ballades, F. Chopin's Barcarole and Fantasia confirms an idea that F. List's one-part sonata demonstrates hereditary connection with romantic music of the first part of XIX century.

Key words: *one-part piano sonata, logically-dramatic function, compositional-dramatic function, expressive-dramaturgical functions, combination of functions, nonprogramme sonata.*

Однією з яскравих метаморфоз традиційних жанрів, здійснених у романтичній музиці, стала поява у творчості Ференца Ліста одночастинних програмної симфонічної поеми та фортепіанної сонати, що стали яскравими репрезентантами романтичного художнього світогляду. Лістівські одночастинні композиції, що базуються на драматургічних принципах сонатного allegro, стали результатом не тільки його власних творчих експериментів, але й наслідком усього жанрового розвитку інструментальної музики у першій половині XIX ст. Так, у галузі фортепіанної сонати, починаючи з творчості Л. ван Бетховена, поступово визрівали драматургічні принципи одночастинної фортепіанної сонати. Дослідженню специфіки драматургії сонатного allegro, зокрема у творчості композиторів-романтиків, присвячено роботи Н. Горюхіної [3], Вл. Протопопова [7], Ю. Хохлова [9], М. Канчелі [4], Т. Русанової [8], Т. Аппалонової [1] та інших музикознавців, проте у жодній з них романтична сонатна форма не розглядається в аспекті формування у ній композиційно-драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати. Усвідомлюючи масштабність заявленої проблеми, автор статті ставить за мету на основі систематизації результатів цілісного аналізу визначити такі специфічні особливості драматургії фортепіанних творів Ф. Шуберта і Ф. Шопена, що свідчать про формування драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати, перші зразки якої представлено фантазією-сонатою «Після прочитання Данте» і Сонатою h-moll Ф. Ліста. Аналіз музичної драматургії фортепіанних сонат здійснено на основі функціональної теорії В. Бобровського [2].

Соната у долістівській романтичній музиці, зберігаючи свою циклічну будову, вже зазнала суттєвих змін: при збереженні зовнішньої форми її внутрішнє наповнення і драматургія значно видозмінились. У зв'язку з тим, що одночастинна соната побудована у формі розгорнутого сонатного allegro, охарактеризуємо особливості саме перших частин сонатного циклу.

Специфіка романтичних сонат яскраво проявляється у циклах Ф. Шуберта і Ф. Шопена, об'єднаних єдиною лінією драматургічного розвитку.

У фортепіанній творчості Ф. Шуберта, яка знаходилась на історичній межі класицизму і романтизму, жанр сонати посідає важливе місце. У результаті аналізу зразків фортепіанних сонат Ф. Шуберта, Г. Краукліс приходить до висновку про те, що в творчості композитора формується новий тип сонати – лірико-жанровий, який є вже надбанням музичного романтизму [6]. Його жанровим знаком стає новий тип розвитку – оповідальний, який призводить до нових принципів розвитку тематизму: на зміну типовому для сонатного мислення мотивному і секвенційному приходять різноманітні способи варіювання теми. У межах варіювання як принципу розвитку матеріалу з'являється прийом варіантності, який дозволяє на спільній інтонаційній основі створити різноманітні емоційні відтінки одного образу. Саме від Ф. Шуберта походить оповідальність як провідний принцип романтичного сонатного мислення, що проявляється практично в усіх фортепіанних сонатах цієї доби.

У тріаді останніх фортепіанних сонат Ф. Шуберта новаторські драматургічні риси музичного романтизму проявляються з особливою гостротою. Так, взаємопроникнення різних драматургічних принципів у розгортанні музичної композиції можна спостерігати у Сонаті *c-moll* (D. 958, 1828). Інтонаційний аналіз її тематизму засвідчує зв'язки з бетховенським принципом побудови тем, що вирізняється конфліктністю як важливою експресивно-драматургічною функцією. Подібні контрасти у зародковому вигляді стають попередниками внутрішніх контрастів лістівської головної партії одночастинної сонати.

Ускладнення внутрішньої побудови сонатного *allegro* та досить специфічне втілення оповідальності як способу викладення музичної думки можна спостерігати у Сонаті *A-dur* (D. 959, 1828), в якій експозиція чітко ділить на два великі розділи – зону головної і сполучної партій та зону побічної і заключної партій, що стає свідченням суміщення драматургічних функцій. Це призводить і до ускладнення самої побудови партій, структура яких виходить за межі традиційного періоду. Суміщення драматургічних функцій полягає не лише в тому, що головна і сполучна партія поєднуються у єдиний розділ, але й у тому, що головна партія не сприймається завершеною, адже в її побудові послідовно змінюються власне експозиційний та серединний типи викладення музичної думки.

Водночас одразу заявляє про себе початок драматургічної тріади «теза–антитеза–синтез», де два начала (експозиційне і серединне) головної партії виступають тезою та антитезою. Окрім того, слід звернути увагу і на експресивно-драматургічні функції головної партії, якій притаманна прихована конфліктність: загальний світлий гімнічний, дещо маршовий, характер партії поєднується з елементами драматизму і лірики.

Функцію власне сполучної партії виконує побудова серединного типу викладення музичної думки, що розпочинається одразу після другої появи експозиційного викладу у головній партії. Завдяки такій двофазній побудові, чергуванню двох типів викладення, ствердження принципів двоелементної драматургії розділ головної і сполучної партій отримує риси завершеності і певної автономності.

Побічна партія також не вирізняється переважанням експозиційності, проте вона досить випукло демонструє експресивно-драматургічну антитезу до головної партії – галузь відвертої лірики, пов'язаної із пісненими принципами. Слід одразу відмітити ще одну характерну, проте приховану, рису побічної партії – її інтонаційний, ритмічний, фактурний зв'язок з елементами головної партії. Побічна партія, таким чином, контрастуючи з головною, має похідний від неї характер. У цьому можна віднайти спадкові зв'язки із сонатною драматургією Л. ван Бетховена і водночас ідею монотематизму одночастинних романтичних симфонічних поем Ф. Ліста.

І в побічній партії, як і в головній, спостерігаємо суміщення драматургічних функцій. Водночас у своєму розвитку побічна партія проходить усі необхідні фази (*i-m-t*), що надає їй рис завершеності та відокремленості як від зони головної партії, так і від розробки. Рис відокремленості надає побічній партії своєрідна тричастинність, в якій можна віднайти побудови, що виконують експозиційну, розвиваючу і репризну функції. Загалом вже на прикладі експозиції Сонати *A-dur* Ф. Шуберта можна констатувати, що у сонатні принципи розвитку

втручаються строфічність і розвиваючий тип розвитку як два протилежних композиційних принципи, що надає оповідальності в музиці рис плавного протікання, певної «фантазійності».

Прагнення до поєднання різних драматургічних принципів можна відчуті і в розробці. Тип викладення матеріалу більш спрямований у сторону експозиційності, а не розвитку, що дозволяє сприймати розробку специфічним епізодом, в якому відсутня чітка форма. Таким чином, якщо в експозиції риси експозиційності поєднувались з розробковістю, то у розробці – навпаки: риси розробковості прагне поглинути експозиційність.

Основою для висновків стосовно драматургічних принципів сонат Ф. Шуберта може послужити аналіз його великої сонати B-dur (D. 958, 1828), здійснений Н. Горюхіною. У результаті аналізу дослідниця виділяє три особливості романтичної сонатної форми: 1) певна внутрішня замкнутість та відокремленість окремих розділів форми (головної і побічної партій, «хвиль» розробки); 2) зростання образної завершеності тематизму; 3) варіювання з переосмисленням образного змісту як основний метод розвитку матеріалу [3, с. 107–108]. Усі вказані особливості драматургії романтичної сонати згодом будуть проявлятися в одночастинних сонатах Ф. Ліста.

Першу особливість романтичної сонатної форми слід прокоментувати окремо на прикладі проведення партій в експозиції Сонати B-dur, адже у цьому проявляються ще й інші особливості драматургії, які не відзначила Н. Горюхіна. Мова знову йде про суміщення протилежних драматургічних функцій. Жанрові основи головної партії спираються на пісенність, що й призвело до особливої її побудови – у найзагальніших рисах вона утворює тричастинну форму, в якій першою частиною виступає замкнутий період, серединою – варіативне проведення теми у Ges-dur, а динамічною репризою – третє проведення теми, яке розпочинається в основній тональності, але протягом розвитку приходиться до тональності побічної партії – fis-moll. Таким чином, тричастинна форма головної партії виявилася розімкнутою, а її динамічна реприза водночас виконує також і функції сполучної партії. Звідси стає очевидним, що вже у викладенні головної теми поєднуються експозиційні (*i*) та серединні, сполучні розробкові (*m*) рухом пронизана і побічна партія, яка одразу після проведення у fis-moll, у другому реченні переходить в A-dur, а далі проходить у h-moll. Такі її зрушення свідчать про суміщення загальних логічних функцій *i* та *m* і в межах побічної партії. Отже, вказані особливості, що стосуються певної внутрішньої замкнутості та відокремленості партій в окремі розділи, зростання образної завершеності тематизму та варіювання з переосмисленням образного змісту як основний метод розвитку матеріалу доповнюються принципом суміщення логічно-композиційних функцій в межах головної і побічної партій, що динамізує музичний розвиток. Така динамізація виявляється особливо важливою у контексті помірного (Moltomoderato) темпу сонатної форми.

У пошуках першоджерел, в яких дозрівали тенденції одночастинної фортепіанної сонати, неможливо обминути чотиричастинну фортепіанну фантазію Ф. Шуберта «Wanderer» («Блукач»). Хоча й цей твір не представляє собою зразок саме сонатного циклу, проте спосіб його циклізації вважаємо наближеним до нього: чотири частини представляють собою різні образні сфери, поглиблені темповим контрастом, що демонструє усі композиційні ознаки циклічної форми. У фантазії гостро відчутно прагнення композитора до послідовного розгортання музичної події, інтонаційного та образного об'єднання частин, що нагадує побудову сонатно-симфонічного циклу. Проте між частинами майже відсутні цезури, завдяки чому досягається відчуття форми єдиного розгортання.

На основі узагальнення значної кількості досліджень і власного аналізу музичної драматургії фантазії Ф. Шуберта, О. Щоголева виділяє риси новаторства, що проявляються у «формуванні (синтез циклічності, сонатності, варіаційності), драматургії (поява лейттеми – цитати з власної пісні, що є об'єднуючою ланкою)» [10, с. 11]. Дослідниця також наголошує на новому композиційному засобі, що полягає у «багаточастинності в одночастинності». Таке твердження обґрунтовує і М. Канчелі, зазначаючи, що «з усіх засобів об'єднання окремих частин циклу в одночастинну форму провідну роль відіграють закономірності сонатної форми, яка охоплює у сферу свого впливу музичний розвиток усієї Фантазії в цілому» [4, с. 77]. Перша частина Фантазії розгортається у вигляді експозиції сонатної форми, після якої не настає про-

довження. Закінченням першої частини стає своєрідне сполучення, що підводить до повільної частини. Друга повільна частина циклу сприймається як епізод замість розробки. Фінал же циклу можна сприймати і репризою грандіозної квазісонатної форми, адже в ньому з'являються тематичні побудови, що нагадують образи з першої частини Фантазії.

Таким чином, першоджерела одночастинної фортепіанної сонати, що містяться у творчості Шуберта, полягають у дії трьох принципів: 1) розгортання і відокремлення окремих партій у відносно самостійні епізоди; 2) тяжіння до суміщення в окремих розділах форми декількох драматургічних функцій та 3) згортання циклічної (проте несонатної) композиції до рівня одночастинності (на прикладі Фантазії).

Прагнення до індивідуалізації, наслідком чого стає модифікація традиційної форми фортепіанної сонати, стало яскравою ознакою музики Ф. Шопена. У творчості композитора можна віднайти шляхи створення одночастинної сонатної форми з рисами циклічності: наскрізний розвиток тематизму та прийом *attacca* між частинами циклу створює відчуття згортання циклу до розмірів розгорнутої одночастинності. Водночас і в сонатах Ф. Шопена помітна тенденція до відокремленості і самостійності окремих розділів у формі, притаманній одночастинній сонаті. В якості прикладу такого прагнення до відокремленості можна привести побічну партію у Другій сонаті b-moll Ф. Шопена, яка у контексті загального звучання «сприймається як замкнутий світ, який за характером музики і прийомами розвитку різко суперечить головній» [4, с. 53]. Слід також зауважити, що у згаданій сонаті лише побічна партія тяжіє до автономності, у той час як динамічна головна партія сприймається відкритою і незамкненою.

Автор статті погоджується з думкою Н. Горюхіної [3] і М. Канчелі [4] про те, що саме в творчості Ф. Шопена з'являються провідні принципи одночастинної фортепіанної сонати у творах, що не містять такого жанрового визначення. Зокрема, сюди відносимо балади, Фантазію, Баркаролу. Так, аналізуючи усі чотири балади Ф. Шопена, В. Конен стверджує про наявність у них так званої «модифікованої сонатності» – при відсутності власне сонатної форми в кожній композиції можна віднайти «родовий» зв'язок із сонатністю, що проявляється у таких ознаках: «глибокий внутрішній спаяності твору при наявності багатьох контрастних епізодів; в ясних контурах експозиції, розробки, репризи; в сонатних тональних співвідношеннях; у тематизму, близькому до сонатного (нерідко виявлені функції головної, сполучної, побічної тем)» [5, с. 502–503]. Загалом, об'єднуючи риси сонатності, рондоподібності, варіаційності і тричастинності, Ф. Шопен, на слушну думку В. Конен, створює такий новий тип баладної композиції, що передбачив появу форми майбутньої симфонічної поеми Ф. Ліста, майже одночасно з якою з'явилась і одночастинна фортепіанна соната.

Суміщення логічно-композиційних функцій, яке можна спостерігати практично у всіх баладах Шопена, темпові контрасти між розділами (балади №№ 1, 2), прагнення до відокремлення окремих розділів у самостійні побудови також стають тими особливостями, що підготували появу одночастинної сонати. Прикладом суміщення функцій, зокрема, проникнення функцій серединності в експозиційні розділи, може слугувати викладення основної теми Балади №4 f-moll, в якій вона після першого проведення одразу подається у своїх різноманітних варіантних перетвореннях, загалом оформлюючись у тричастинність. Водночас у розвитку головної партії, саме завдяки варіантним перетворенням, добре відчутна дія оповідальності як принципу розгортання музичної думки. Прагнення Ф. Шопена у цій баладі поєднати композиційні і драматургічні особливості сонатності, тричастинності і варіаційності, тобто тяжіння до синтезу форм, також стає передвісником синтезування в одночастинній фортепіанній сонаті.

Цікавими й обґрунтованими видаються нам міркування М. Канчелі відносно того, що у Четвертій баладі Ф. Шопена вже можна віднайти тенденцію до відтворення в межах одночастинного твору принципів циклічності. М. Канчелі [4] циклічність балади пояснює значною завершеністю образів, їхньою яскравою конкретністю, майже програмністю, у результаті чого у сюжетному розгортанні балади чітко виокремлюються певні етапи.

Риси складної тричастинності і сонатності, що отримали втілення у баладно-поемній формі висловлювання, яскраво проявляються і в Баркаролі та Фантазії Ф. Шопена. Якщо у

мелодиці Баркароли містяться її пісенні жанрові ознаки, то Фантазія наближена до жанру романтичної балади. Яскравість образів, самотійність і відокремленість основних тем, що за своєю природою є баладними, складність композиції наближають Фантазію до майбутньої симфонічної поеми. У Фантазії також можна віднайти ознаки циклічності, адже її епізод у розробці можна сприймати повільною частиною циклу, враховуючи міру образного контрасту у ньому.

Н. Горюхіна у Фантазії, Баркаролі і баладах Ф. Шопена також вбачає ті ж самі тенденції, що і в романтичній симфонічній поемі: «з однієї сторони – прагнення наситити зміст програмним розгортанням образів та оповідальністю, з іншої – втілити у формі великий задум, філософську концепцію з грандіозною ідеєю, що облагороджує людство. Це призводить до монументальності композиції, до поєднання в ній ознак циклічності й одночастинності» [3, с. 122].

З нашого стислого огляду композиційно-драматургічних принципів сонатного циклу і форми сонатного *allegro* в музиці композиторів-романтиків, можна зробити висновок про те, що в музиці Ф. Шуберта і Ф. Шопена проявляються різноманітні принципи формотворення та виражальні засоби, які будуть притаманні майбутній одночастинній фортепіанній сонаті Ф. Ліста. Зокрема, ознаками романтичної сонатної форми у Ф. Шуберта, що проявлятимуться і в одночастинних сонатах Ф. Ліста, постають певна внутрішня замкнутість та відокремленість окремих розділів форми; зростання образної завершеності тематизму та варіювання з переосмисленням образного змісту як основний метод розвитку матеріалу; тяжіння до суміщення в окремих розділах форми декількох драматургічних функцій.

У сонатах Ф. Шопена проявляються драматургічні принципи, що призвели до створення одночастинної сонатної форми з рисами циклічності. Такими принципами ми виділяємо наскрізний розвиток тематизму та прийом *attacca* між частинами циклу (що створює відчуття згортання циклу до розмірів розгорнутої одночастинності) і тенденцію до відокремленості і самотійності окремих розділів у формі. Окремі риси драматургії одночастинної фортепіанної сонати можна віднайти у баладах Ф. Шопена, зокрема суміщення логічно-композиційних функцій та прагнення до відокремлення окремих розділів у самотійні побудови.

Фортепіанні композиції Ф. Шуберта і Ф. Шопена демонструють відповідно два шляхи формування одночастинної сонатної форми через виникнення відчуття циклічності завдяки внутрішньому розвитку сонатної форми (тобто через її укрупнення) і через прагнення окремих частин циклу до об'єднання в одночастинну форму на основі сонатних співвідношень (тобто через згортання циклу до розмірів одночастинності). Спостереження над фортепіанними сонатами Ф. Шуберта, сонатами, баладами, баркаролою і фантазією Ф. Шопена підтверджують думку про те, що одночастинні сонати Ф. Ліста демонструють спадкові зв'язки із музикою романтизму першої половини XIX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аппалонова Т. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: автореф. дисс. на соиск науч. степ. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Аппалонова Ирина Викторовна ; Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова. – Уфа, 2009.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – К. : Муз. Украина, 1973. – 310 с.
4. Канчели М. А. Крупная одночастная форма в музыке XIX века и на рубеже XX века / М. А. Канчели. – Тбилиси : Ганатлеба, 1969. – 205 с.
5. Конен В. История зарубежной музыки / В. Конен. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века / [изд. пятое]. – 534 с.
6. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие / [под общ. ред. Т. Э. Цытович]. – М. : Музыка, 1975. – Кн. 1. – 511 с.

7. Протопопов Вл. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-й половины XIX века / Вл. В. Протопопов – М.: Музыка, 2002. – 134 с.
8. Русанова Т. М. Последние фортепианные сонаты Франца Шуберта: Проблемы композиции и исполнительской интерпретации : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Русанова Тамара Марковна ; Российская академия музыки имени Гнесиных. – Москва, 2003. – 188 с.
9. Хохлов Ю. Н. Фортепианные сонаты Франца Шуберта / Ю. Н. Хохлов. – М. : Эдиториал УРСС, 2010. – 528 с.
10. Щоголева О. В. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру : автор. дис... на здобуття наук. ступ. канд.. мистецтвознавства : 17.00.03 / Щоголева Олена Володимирівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2011. – 18 с.

УДК 7.071.2:786.2

А. С. КІЛІБАРДА

ТВОРИ Ф. ШОПЕНА В РАКУРСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОТРЕБ СУЧАСНОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

У статті досліджено категорію традиції в контексті сучасного виконавства та її роль у формуванні виконавських версій на прикладах творів Ф. Шопена. Розглянуто взаємодію традиційного з актуальними тенденціями в процесі репродукування музичного твору і формування виконавських версій. Охарактеризовані причини появи певних стереотипів виконання та визначено основні проблеми сучасної інтерпретації романтичного фортепіанного репертуру. Ключові слова: традиція, інтерпретація, стереотип, виконавські версії, виконавський стиль, трактування твору.

А. С. КИЛИБАРДА

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф. ШОПЕНА В РАКУРСЕ ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье исследована категория традиции в контексте современного исполнительства и её роль в формировании исполнительских версий на примерах произведений Ф. Шопена. Рассмотрено взаимодействие традиционного с актуальными тенденциями в процессе репродуцирования музыкального произведения и формирования исполнительских версий. Охарактеризованы причины появления определённых стереотипов исполнения и обозначены основные проблемы современной интерпретации романтического фортепианного репертура. Ключевые слова: интерпретация, традиция, стереотип, исполнительские версии, исполнительский стиль, трактовка произведения.

A. S. KILIBARDA

F. CHOPIN'S WORKS FROM THE PERSPECTIVE OF INTERPRETIVE NEEDS OF MODERN PIANO PERFORMANCE

In this article we are analysing category of tradition in the context of contemporary music performance and its role in shaping performance versions of music pieces by F. Chopin. We are considering problems of mutual interaction between traditional interpretation and actual tendencies in piano performances and in process of interpretative reproduction music by F. Chopin. We are

describing appearance of certain stereotypes and it causes, as we determine the main problems of modern romantic interpretations and peculiarities of romantic repertoire performance.

Realization and implementation of musical work, directly depends of individual abilities and aesthetic views of particular music player and of cultural tendencies and social aspects of historical epoch in which work has been written. Immediate comprehension of the essence of musical work is complicated by the increase of the distance, between historical time of writing and concert realization of music piece. In this terms, question of authenticity and correct interpretation of the composer's creative idea is very actual. Many domestic and foreign musicologist like K. Hamilton, A. Vermaer, J. Eigeldinger, A. Szklener, S. Feinberg, A. Goldenweiser, G. Cypin, etc., pay attention to this important question, especially in conditions of media domination and variety of recordings as a prove of very different types of interpretations. The major purpose of this article is to find the place of Chopin's piano works in the modern concert performance and to define role and function of tradition in immediate sense, its implementation with performance and interaction with innovations. Also we are defining the category of stereotypes in the process of music reproduction and we outline the most basic features of the interpretative performance of music by F. Chopin. Tradition and evolution of style and manner of performance has been fixed in many recordings, beginning with early ones, like performances of Paderewski, Hofmann, Busoni, through Rachmaninoff, Rubinstein, Horowitz and contemporary ones as Lugansky, Matsuev. If we make a parallel between performing practice in XIX century and modern aesthetic preferences, it is clear that the current interpretation practice is very much contrary of the XIX ct. tendencies and is quite radical for modern musical tastes. For XIX ct. music player, composition and interpretation were two integral parts of performance. This has led to certain stylization of composer's main text and primary sources. All this logically leads us to the question of the choice of the particular edition, assess its reliability, especially in times of intense searching of «only true» author's idea and fashion on «urtext» publications in the late XX ct.

Sometimes searching for only correct interpretation does not necessarily lead to the main composer idea of interpretation, but it more looks like a retrospective of the work and what it has become in decades of performance practice. If we focus on Chopin's text, even in fair reflection by music editors and from aspects of performance practice, in point when work goes into learning and interpretation, the music piece is already subject of stylization by already formed samples and decisions (stereotypes) and interpretations which were elaborated from centuries of piano traditions. Comparison made between performance practice of XIX ct. and XX ct., serves to spread the horizons and imagination of modern piano interpreter, as well as to enable more flexible attitude to musical vocabulary and musical interpretation in general, in conditions of historical distance and loss of close ties with the previous eras. In such terms is very clear that role of traditions is major and fundamental, especially with presence of actual performance stereotypes, generated by decades of «urtext» editing.

Key words: *tradition, interpretation, stereotypes, performance versions, performance style.*

У музичному мистецтві процес опанування і реалізації образно-змістової картини твору виконавцем вимагає чималих інтелектуальних та емоційних зусиль. Відповідно становлення і втілення музичного твору є безпосередньо пропорційним до індивідуальних здібностей і особливостей конкретної особистості музиканта-виконавця та зумовлене рядом соціокультурних, стилістичних та естетичних факторів історичного періоду, до якого належить конкретний музичний твір, та тенденціями-смаками епохи, в якій він інтерпретується. У XX та XXI ст. з розвитком та удосконаленням виконавської практики та педагогіки і чітким розділенням «професій» композитора та виконавця (де роль виконавця має посилену вагу) все вищезазначене набуває неабиякої актуальності. Це питання розглядають багато іноземних та вітчизняних музикознавців, такі, як К. Гамільтон, Ж. Айгелдингер, А. Шклєнер, С. Фейнберг, А. Гольденвейзер, Г. Ципін, воно є надзвичайно важливим в умовах сучасної концертної практики. На відміну від інших різновидів мистецтва які не потребують інтерпретації в сенсі виконання-відтворення твору, музичне мистецтво не є остаточно матеріалізованою формою. На думку Андреаса Вермайєра, «музична ідея нотного тексту передбачає щоразу бути здійсненою заново» [1]. Він доводить, що репродукція музичного твору на відміну від архітектурної репродукції не є такою точною, оскільки пропонує одночасне співіснування безліч

інтерпретацій, і що сфера інтерпретації в сенсі реалізації-інтерпретування музичного твору має в музиці абсолютно унікальний вимір. В інших різновидах мистецтва немає нічого подібного. За словами Т. Адорно, «інтерпретувати мову – означає розуміти її. Інтерпретувати музику – означає творити її заново» [1]. Незважаючи на існування нотного тексту як основного чинника розкодування змісту музичного твору виконавцем, вказівок та ремарок автора що підлягають аналізу, музичний твір ніколи не постає однозначно. У змістовий контекст твору завжди проникають позатекстові елементи, такі, як традиція, виконавська практика та різні трактування твору, опосередкування яких і є інтерпретацією. Безпосереднє осягнення суті музичного твору ускладнюється також і зі збільшенням історичної дистанції між часом написання твору та його звукової реалізації (як у випадку творів Ф. Шопена) і виникненням великої кількості культурних пластів, породжених часовим інтервалом, які в свою чергу залишають відбиток на сприйнятті та смисловому спрямуванні музичного твору, коректують його чи доповнюють. Отже, в зв'язку з цим постає питання достовірності, відповідності результату нотному текстові та правильного трактування творчого задуму композитора.

Мета статті – з'ясувати місце фортепіанних творів Ф. Шопена в сучасному концертному виконавстві та визначити роль і функцію традиції в безпосередньому розумінні, формуванні і виконанні творів композитора, її взаємодію з новаторством, відзначити категорію стереотипів у процесі репродукції творів та окреслити найосновніші інтерпретаційні особливості виконання музики Шопена.

Ф. Шопен творив у період, коли сучасна концепція виконавства лише починала формуватися, а традиції попередніх виконавських шкіл були доволі сильними. Різноманітність розуміння та індивідуалізованість виконавських інтерпретацій як одних із найбільш широковідомих і доступних завдяки сучасним технологіям ясно простежується на прикладі творів композитора. Традиції й еволюція стилю й манери їх виконання зафіксовані, починаючи від найбільш ранніх записів Л. Годовського, І. Падеревського, Й. Гофмана, через С. Рахманінова, А. Рубінштейна, В. Горовіца до більш сучасних С. Ріхтера, Е. Гілельса, М. Аргеріх, І. Погореліча, К. Ціммермана, а також в нових аудіофіксаціях Д. Мацуєва, Н. Луганського та ін.

У музичному мистецтві А. Вермайер [1] відрізняє два параметри інтерпретації, які співіснують разом і яких не можна розділити та співвідносити окремо: «герменевтичний» та «перформативний». «Перформативна» лінія інтерпретації є саме відмінною рисою музичного мистецтва, оскільки «герменевтична» сторона інтерпретації – як мистецтво викладу текстів – є характерною для всіх гуманітарних наук. Аналізуючи перформативну лінію інтерпретації, музикознавець Г. Данузер відрізняє три можливі напрями досліджень, актуальних для сучасних виконавських потреб:

- історична реконструкція, під якою він має на увазі автентичне відтворення твору, тобто, автентичне виконання;
- традиційний вид реалізації твору, а саме виконання твору за вже заготовленим «шаблоном», де виконавець рухається в руслі існуючих стереотипів та усталених трактувань і законів виконання. В сучасному виконавстві ця тенденція простежується в інтерпретаціях молодих музикантів, де стереотипні рішення може і не є дуже продуктивними, зате дають відчуття певного комфорту в осягненні музичного твору;
- актуалізований вид досліджень, який відрізняється від звичайної практики й відкриває простір для дискусії.

І все-таки намагання конкретно визначити межі між категоріями актуального та традиційного викликає деякі труднощі, оскільки те, що вважалось радикальним і спростовувало всі існуючі звички 50 років тому, сьогодні є вже фактом історії. Виконання Гленна Гульда та Іви Погореліча, які ще 30 років тому були показовим зразком актуального виду виконання, вже не трактуються однозначно як традиційний та актуальний модус. Якщо провести паралель із виконавською практикою XIX ст., виходячи з основних естетичних вподобань сучасного виконавського мистецтва, стає зрозуміло, що сучасна виконавська практика суперечить інтерпретаційним тенденціям XIX ст. і що для музичних смаків сьогодення є досить радикальною.

Якщо естетичні настанови митців другої половини XX–XXI ст. визначені словами С. Ріхтера про те, що виконавець є за суттю виконавцем волі композитора, і що він не привносить майже нічого, що б уже не містилося у творі, то, скажімо, у другій половині XIX ст. чи першій половині XX ст. ситуація була цілковито відмінною.

Більшість виконавців романтичної епохи синтезували у своїх інтерпретаціях ролі і композитора, і виконавця. За Кеннетом Гамільтоном [8, с. 19–20], спектр підходів до інтерпретацій зафіксованого писемного нотного тексту значно відрізнявся від стандартної практики сьогодення. Хороша транскрипція, парафраз чи імпровізація на теми творів інших композиторів вважалися нормою і хорошими манерами, а разом з тим показником індивідуальності та талановитості композитора-виконавця. У цьому контексті композиторі-романтики успадкували багато від традицій і манер інтерпретування своїх попередників з XVIII ст. Концертну програму в сучасному вигляді вперше сформував лише близько 1850 року Ф. Ліст, змінивши концертний зміст від суто імпровізаційного до чогось більш схожого до сучасної концепції фортепіанного концерту. Мистецтво імпровізації і прелюдювання, техніка арпеджування і агогічної дислокації лівої та правої руки композитори використовували у XVIII – першій половині XIX ст. для підкреслення експресії, тонкощів та витонченості музичного висловлювання. Відповідно ці традиції не зникли автоматично в часи культивування нових мистецьких тенденцій, а деякі навіть еволюціонували в інші мистецькі форми і набули нових значень. До цього твердження можна віднести жанр прелюдії як приклад переходу від первісної функції – імпровізованої інтродукції – підготовки основного твору, до перевтілення в цілісний, самодостатній жанр. Якщо сьогодні 24 Прелюдії Шопена в усіх мажорних та мінорних тональностях зазвичай виконуються повністю, цілим опусом, то в аудіозаписах музикантів романтичної епохи можна віднайти свідчення їхньої первісної функції. Другий запис Ф. Бузоні етюда Ф. Шопена op.10, №5, зроблений в Лондоні 27 лютого 1922 р. включає в себе ще одну п'єсу, розміщену перед основним твором, а саме Прелюдію Ф. Шопена Ля-мажор, op.28, №7, де він навряд чи має статус самостійного твору і виконує якраз роль інтродукції до основної п'єси. Так само часто виконувалася до-мінорна Прелюдія Шопена як підготовка до до-мінорного Ноктюрна op.48.

Для віртуозів XIX ст. композиція була невід'ємною частиною інтерпретації. Як вже було зазначено, свобода у відтворенні нотного тексту здебільшого вважалася допустимою. Один із прикладів вільного виконання твору музикантами XIX ст. є інтерпретація 5-го Етюду Ф. Шопена Володимиром де Пакманом, в якому, за Гамільтоном [8, с. 179], ліва рука в інтерпретації цілком не відповідає авторському тексту, а авторство заключної частини етюду вже цілком належить Л. Годовському. Револьюційний етюд Шопена в інтерпретації Л. Годовського виконується лише лівою рукою, а заключна партія етюда Ф. Ліста "La Leggieressa" у виконанні І. Падеревського належить авторству Т. Лешетицького. З іншого боку, такі музиканти, як Ч. Халле, Ф. Мендельсон, І. Мошелес та К. Шуман, належали, на думку музичних критиків, до когорти тих, що більш скрупульозно дотримувалися авторського тексту і музичного задуму в цілому. Цікаво, що ці виконавці мали безпосередній стосунок до становлення та розвитку фортепіанних шкіл (фактично, були їхніми засновниками) у Лейпцигу (Ф. Мендельсон, І. Мошелес), Франкфурті (К. Шуман) і поширення відповідних виконавських традицій. Відомо, що К. Шуман часто повторювала своїм студентам про важливість точного відтворення нотного тексту. За висловлюваннями Галле про Ф. Шопена [6, с. 65], усі неточності у прочитанні нотного тексту композитор гостро і відверто критикував. Повагу до авторського письма у творах Л. ван Бетховена активно заохочував К. Черні як в концертній і педагогічній практиці, так і в теоретичних працях, наприклад в есе «Про належну інтерпретацію фортепіанних творів Бетховена» [8, с. 183], хоча і матеріали самої праці стосовно «розкодування» бетховенського задуму суперечать безпосередньо нотному тексту автора і ґрунтуються на особистих уподобаннях та смаках самого К. Черні. Редакції шопенівських творів, здійснені Каролем Мікулі, хоча і широко популярні й часто репродуковані, також зазнали «стилізації» основного авторського тексту і первинних джерел.

Усе це логічно підводить нас до питання вибору тієї чи іншої редакції, оцінки її достовірності (міри автентичності), особливо в часи інтенсивного пошуку єдиної істинної

авторської ідеї та моди на уртекстні видання в кінці XX ст. На думку А. Вермайера, точне відображення твору, тобто автентичне виконання, має бути доцільним тільки у випадках, «коли є прагнення не до музичної реставрації, але до інтерпретації, в якій відбувається злиття горизонтів історичної епохи та естетичної сучасності» [1]. Для нього історична і загальна виконавча практика не є принципово різною, а відносно різною. Він звертає увагу на появу автентичних практик в моменті, коли посилились сумніви щодо «прогресуючого мистецтва». З цим було пов'язане повернення до старішої музики, епохи бароко та пильний інтерес до джерел, рукописів і перших видань. Навіть зараз дуже важко відстежити усі редакції творів Ф. Шопена, які дуже символічно демонструють велику кількість різноманітних трактувань оригінальних публікацій, особливо з огляду на фразування та педалізацію. Французькі, англійські та німецькі видання композицій Ф. Шопена (оригінальні редакції), опубліковані в один період часу ще за життя творця, часто підлягали корекції самого автора і повторним перевиданням. У фокусі детального вивчення опинилися саме французькі видання, у великому обсязі скоректовані особисто композитором. Більша кількість редакцій, опублікованих в XIX і XX ст., хоча і вказують на достовірну репродукцію авторського тексту, базуються на корегуванні й покращенні вже доступних видань. Це зумовлено насамперед досягненнями віртуозної романтичної піаністичної школи, «кількістю» тенденцій в інтерпретації та прочитанні музичного тексту, які з бігом часу поступово еволюціонували і ставали частиною виконавських концепцій і редакторських традицій, що розцінюються нині як підсумок загальноприйнятих тенденцій трактування шопенівських творів у певний історичний період.

Багато тексту в дуже відомому і широко використовуваному польському виданні повного зібрання творів Ф. Шопена за редакцією І. Я. Падеревського репрезентує суміш кількох різних джерел і не відповідає вповні жодному з рукописів, опублікованих за життя Шопена. Загальне ставлення до фразування, артикуляції та педалізації, «покращення» гармонічного та мелодичного тексту викликає певні сумніви з погляду сучасної редакторської критики. Особливо часто змінювалась відповідно до уподобань та розумінь автора редакцій рекомендована педалізація. В коментарях редакційної колегії до Етюдів Ф. Шопена зауважено «прагнення відтворити такий текст, який, можливо, повністю відповідатиме задуму автора». Віденське (уртекстове) видання Етюдів за редакцією П. Бадури-Скоди презентує дуже цікаве редакторське рішення (хоча й дещо непрактичне), яке базується на абсолютному відтворенні авторського тексту із вилученими Ф. Шопеном варіантами тексту твору, вставленими прямо в ноти етюдів. Другий аспект частого редагування творів Шопена ілюструє до недавнього часу загальноприйнята думка щодо наявності неточностей та помилок в його оригінальних композиціях і пов'язаним із цим деформуванням задуму композитора, а також неправильне розуміння оригінального авторського письма редакторами. Останні дослідження показують, що хоч в основі деяких елементів нотації закладені елементи попередніх традицій інтерпретації, значна їх частина належить авторству самого Шопена, як, наприклад, часті позначки *all'ottava* та зміни ключа.

Еволюція фортепіано як інструмента з його розширеними тембральними та звуковидобувними можливостями також знайшли відлуння у виконавському трактуванні творів, як і у виданнях більш пізніх редакцій шопенівських творів. Інструменти романтичної епохи були досить скромними за об'ємом та тембром звучання. Від виконавців вимагалась велика гнучкість гри та вміння пристосуватися до інструмента. Віденські та англійські інструменти початку XIX ст. були настільки різними, що потребували кожен іншого підходу і стилю гри. Відповідно до появи нових інструментів, а заодно і нових звукових і тембральних можливостей, інтерпретація вже відомого фортепіанного репертуару набувала нових відтінків і синтезувала в собі нові досягнення. «Черні як щось очевидне висловив думку про потребу коригування педалізації у творах Бетховена, щоб пристосувати її до можливостей нових роялів» [8, с. 203]. Додавання ваги руки і більш глибоке натискання клавіш призвело до того, що деякі пасажі у фортепіанній практиці XIX ст. із категорії *дуже важких* в еру нових інструментів і при дотриманні оригінальних темпових позначень плавно перейшли в категорію *неможливих*. Наприклад, шопенівські етюди ор. 10 і ор. 25 в оригіналі потрібно грати набагато швидше, аніж позначено в багатьох редакціях. Це стосується як швидких, так і повільних творів. Такі темпи

підходять для інструментів 1830-х років, але дуже проблемні і незручні на важчих і більш багатих звуком сучасних інструментах. Також ми точно не знаємо, наскільки звично було грати етюди в цих темпах, оскільки метрономічні позначки бралися умовно. Артур Фрідхейм у передмові до етюдів Ф. Шопена у виданні Шірмера стверджує, що шопенівські оригінальні метрономічні позначення були базовані на темпах ранніх лістівських виконань і радить обирати більш помірні темпи (наприклад, в етюді ор. 10 № 1 М.М.-144 замість М.М.-176). У коментарях редакції І. Падеревського до першого етюду зазначена відсутність будь-яких вказівок автора в оригінальному рукописі щодо темпу, метронома, аплікатури, педалі, немає ніяких динамічних чи агогічних відтінків, акцентів і т.ін., але розмір такту твору позначений *alla breve*. В редакції А. Корто (як приклад суто методичного підходу, що виник із педагогічних міркувань, і потреби більш чіткого і докладного пояснення авторських ремарок студентам і учням музичних закладів) темп етюдів позначений лише як *allegro* без метронома.

У будь-якому випадку більш помірна гра краще підходить до конструкції і характеристик теперішніх інструментів, хоча і сам етюд в сучасній концертній практиці виконується переважно дуже швидко і віртуозно. Певний еталон виконання і подальшу тенденцію інтерпретування започаткував С. Ріхтер у концертному записі 1963 року, де весь матеріал правої руки виконується підкреслено віртуозно (навіть на грані) з виразними та вистроєними «органими» басами лівої руки. В цілому етюд звучить дуже серйозно, масштабно і потужно, незважаючи на тональність до-мажор, яка, з іншого боку, асоціюється переважно з легкістю, чимось світлим та безтурботним. Інше бачення звучання твору знаходимо в інтернет-ресурсах, зокрема у виконанні англійської піаністки Анжели Лір (запис 1993 року), в більш програмному трактуванні, де «імпресіоністична» назва композиції – «Водоспад» – безпосередньо пов'язана з прозорою, легкою манерою гри, динамічним діапазоном і більш помірним темпом, що, можливо, більше підходить для тональності і характеру композиції. Зазначимо, що виконавиця свою інтерпретацію ґрунтує на ретельному дослідженні творів Шопена, його оригінальних рукописів та першовидань, а також споріднених джерел і великому концертному досвіді і практиці. Програмні назви творів більше типові для західної виконавської практики. Вони виконують функцію асоціативного фактора для широкої слухацької аудиторії і в сучасному суспільстві використовуються більшою мірою для комерційних потреб, аніж мають відношення до змісту шопенівських композицій чи власне інтерпретації твору. Широко відомо, що композитор не пов'язував характер своїх творів з якимись конкретними подіями чи явищами, хоч тенденції пошуку програмності в його творах простежуються ще з XIX ст. Широко відомі образні назви, які дав прелюдій Ф. Шопена Г. фон Бюлов, а також редакція прелюдій А. Корто з поетичними ремарками до кожної з них.

Одним із прикладів стереотипу трактування популярних творів у стандартній манері виконання може слугувати Етюд ор. 10 № 3. В рукописі етюдів початковий темп композиції, позначений Шопеном як *Vivace ma non troppo*, змінюється в оригінальних німецьких та французьких виданнях на *Lento ma non troppo*. Сучасні тенденції інтерпретації твору, виявляються в перебільшеному сповільненні першого і заключного розділів твору (хоч в оригінальних редакціях і проставлено метроном М.М.-100), втраті двочасткової метричної пульсації (вона сприймається радше як чотиридольна) та надмірно елеґійному настрої твору, який в середньому розділі переходить у збільшену швидкість – своєрідне *affetuoso*. *Roso più animato* в 21 такті не зафіксоване в шопенівських рукописах, хоча і міститься в оригінальних редакціях, так само як і *doppio movimento* і *forte* в 46 такті твору для посилення ефекту пасажів. За Гамільтоном, ці манери виконання етюдів виводять свій початок ще з періоду становлення виконавських традицій (адже ще Ліст рекомендував своїм студентам подібне трактування). Пошуки єдино правильного рішення не обов'язково призводять до основної композиторської інтерпретації, а більш схожі на ретроспективу того, у що твір перетворився за десятиліття виконавської практики. Взаємодія музичного тексту, виконавської практики та сприйняття твору слухацькою аудиторією характеризує форму його існування, де авторський текст є основоположним фактором аналізу музичного твору і відправною точкою для цілого ряду історично сформованих або виконавських його версій. Якщо взяти до уваги шопенівський текст, навіть у випадках достовірного відображення музики редакторами в аспекті виконавської

практики, коли твір переходить у фазу вивчення і відповідно виконання, він підлягає стилізації за вже заготовленими зразками (стереотипами) рішень і трактувань, напрацьованих століттями піаністичних традицій. Дуже часто історично закріплені зразки музичного твору впливають емоційно сильніше на психоемоційний стан слухача, аніж автентично репродукована картина твору. Виходить, що в формуванні концептуальних рішень автограф не є єдиним і безумовним джерелом інтерпретаційної версії твору, а швидше відправна точка для розуміння та реалізації.

Мистецькі процеси, окрім естетичного фактору, синтезують у собі багато соціальних і культурологічних чинників. Для сучасного суспільства центральну роль у формуванні загальної думки відіграють прогресивні технології та медіа-засоби впливу. В музичному мистецтві, основні критерії естетичної оцінки формує більшою мірою звукозапис (що сприяло глобалізації музично-культурного простору, конкретизації традицій музично-виконавських шкіл і формування типів виконавських версій у світовій професійній музично-виконавській практиці), де еталоном виконання є вже зафіксований, готовий «продукт», «вичищений» від неточності і випадковості публічного виконання. Природно, що такі параметри інтерпретації і стали своєрідними «еталонами» виконання та прикладами для наслідування і встановили кінцеві цінності. Специфіка виконавської творчості пов'язана з об'єктом реалізації – музичним твором, де під час формування індивідуальних інтерпретаційних моделей виконання, окремих виконавських версій та традицій виконавського мистецтва важливу роль відіграють звукові образи твору, певні уявлення музичної картини, стереотипи, які залежать від естетичних уподобань виконавця і бувають сформовані протягом його життя шляхом досвіду сприйняття, оцінки та аналізу музики, окремих традицій та установок виконавських шкіл, за допомогою яких відбувалося становлення як особистості майбутнього інтерпретатора, так і особливостей його виконавського стилю, а також прийнятих в певному професійному середовищі «еталонів» виконавства. Якщо за В. Ліпманом [7, с. 49], стереотип відзначається як усталене ставлення до подій, актів та вчинків, що відбуваються, покликане зекономити зусилля при обробці нової чи складної інформації, то в музичнотворчому мистецтві стереотип – «це певне уявлення звукової картини, фіксована, соціокультурно означена ментальна картина носія певної етно-культури, що є результатом відображення в свідомості особистості типового фрагмента картин світу, покликана фіксувати і зберігати існуючу систему цінностей. Це оцінювальне судження, котре часто не залежить від власного досвіду, частково суперечить фактам і стійке до змін, але не є не змінне [5, с. 10]. Стереотипи з'являються у взаємодії традиції та новаторства, базуються на вже сформованих еталонах минулого і функціонують як узагальнені в суспільній свідомості образні структури.

Як ми вище зазначили, стереотипне мислення характерне для більш молодих музикантів, вихованців музичних закладів, де в процесі відтворення твору чи під час підготовки до конкурсних змагань (інший вагомий аспект формування виконавської версії твору) головну роль відіграє категорія якості. Об'єктивність при прочитанні авторського тексту та передачі творчого задуму, чіткість форм, стримана емоційність і підкреслена віртуозність – ось деякі із параметрів інтерпретаційної концепції сьогодення (згадується запис першого етюд Ф. Шопена Мартою Аргерих на конкурсі Ф. Шопена у Варшаві 1965 року).

Паралель, проведена із виконавчою практикою XIX ст. для виконавця XX ст., слугує для розширення можливостей і уяви інтерпретатора, а також більш гнучкого ставлення до музичної лексики і музичної інтерпретації загалом, де роль традиції грає «основоположну, формуючу і формоутворюючу роль» в умовах історичної дистанції та втрати тісних зв'язків з попередніми епохами і наявності актуальних стереотипів виконання, породжених десятиліттями редагувань уртексту. За А. Шенбергом, жодні з крайнощів XIX і XX ст. не є розумною річчю і з погляду характеру мистецтва не є потрібними. Твори Ф. Шопена потребують простоти у виконанні і строгості в дотримуванні авторського тексту і ремарок, а також натхнення інтерпретатора в процесі співпереживання твору. Безумовно, що виконавець повинен відтворювати задум композитора, але в контексті кращих інтелектуальних, музично-творчих, образно-змістовних та виконавсько-інтерпретаційних досягнень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста / Андреас Вермайер [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation>
2. Куликова В. М. Художнє мислення музиканта. Традиції та інновації / В.М. Куликова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. – 131 с.
3. Монсенжон Б. Рихтер. Дневники-диалоги / Б. Монсежон. – М. : Классика-XXI, 2005. – 478 с.
4. Сидельников Л. С. Венок Шопену: сборник статей / Л. С. Сидельников. – М. : Музыка, 1989. – 276 с.
5. Сюта Б. О. Основы парамузикознания / Б. О. Сюта. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 158 с.
6. Eigeldinger J-J. Chopin Pianist and Teacher – as seen by his pupils / J-J. Eigeldinger. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. – 324 s.
7. Lippmann W. Public opinion / W. Lippmann. – New York, 1922. – 427 s.
8. Hamilton K. After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance / K. Hamilton. – New York : Oxford University Press, 2008. – 304 s.

УДК 371.132

С. М. МАЛОВІЧКО

**ОСОБЛИВОСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ
НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
(НА МАТЕРІАЛІ ДІЯЛЬНОСТІ ФАКУЛЬТЕТУ МИСТЕЦТВ
ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА)**

У статті проаналізовано наукові праці педагогів факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, які стосуються комплексної фахової підготовки майбутніх музикантів-педагогів. Звернено увагу на обов'язкові дисципліни – музичний інструмент, музично-теоретичні, музично-педагогічні дисципліни та сучасні комп'ютерні технології, які в цілому сприятимуть активізації отримання належних знань для майбутньої музично-педагогічної діяльності.

Ключові слова: факультет мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, інструментальна підготовка, сучасні комп'ютерні технології, музичне мистецтво.

С. Н. МАЛОВИЧКО

**ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТОВ-
ПЕДАГОГОВ ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ КОНЦА ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА
(НА МАТЕРИАЛЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ
ТЕРНОПОЛЬСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ ВЛАДИМИРА ГНАТЮКА)**

В статье проанализированы научные труды педагогов факультета искусств Тернопольского национального педагогического университета им. Владимира Гнатюка, касающиеся комплексной профессиональной подготовки будущих музыкантов-педагогов. Обращено внимание на обязательные дисциплины – музыкальный инструмент, музыкально-теоретические, музыкально-педагогические дисциплины, а также современные компьютерные технологии,

которые в целом будут способствовать активизации получения надлежащих знаний для будущей музыкально-педагогической деятельности.

Ключевые слова: факультет искусств Тернопольского национального педагогического университета им. Владимира Гнатюка, инструментальная подготовка, современные компьютерные технологии, музыкальное искусство.

S. M. MALOVICHKO

**MAIN FEATURES OF PROFESSIONAL TEACHERS-MUSICIANS TRAINING IN
TERNOPIL REGION AT THE END OF XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY
(IT IS BASED ON THE ACTIVITIES THE FACULTY OF ARTS OF TERNOPIL NATIONAL
PEDAGOGICAL UNIVERSITY NAMED AFTER VOLODYMYR HNATIUK)**

The article analyzes the scientific works of teachers of the Faculty of Arts of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk, which are related to complex professional training of future teachers-musicians.

In particular, there is attention paid on scientific foundation requirement of student teaching matter of the art profile in the institution of higher education, the systematic scope of studying material and a creation of the unified system of complete preparation of specialists in the field of musical and pedagogical education, which belongs to the most painful contemporary problems and relates to the requirement in development of a systematic and methodical complex of art education in general. Scientific works of scientists-musicians of Faculty of Arts of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk are the source knowledge base of research. There are O. Lazarevska, L. Protsiv, Z. Stelmashchuk, Ya. Toporivska, I. Sheremeta.

The article emphasizes the problem topicality, which is related to the regional coverage of the art training of future teachers-musicians, the requirement of orientation of contemporary music upbringing on the formation of the whole attitude to the music art, which is based on the social and artistic experience and shown throughout the human musical culture.

The aim of this article is the complex analysis of the art education, which is related to the training of future teachers-musicians in Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk in the context of contemporary art and cultural processes.

In the article there is the reasoning of the value of student instrumental training, where we can see the indication of professional-musician pedagogical culture on the way of instrumental preparation bases on the principles of individual oriented approach at the time of the subject-subjective creative relationship of teacher and student on individual lessons. There is the attention attracting into the importance of lecture courses of musical-theoretical disciplines, individual educational-research lessons in conditions of a credit-transfer system of education organization, which create preconditions for the planned development of that or another professional culture component, that is full realization of student creative possibilities through individually focused development of their skills, scientific research work creative activities. It should be noted that the received skills and abilities at the time of doing these tasks naturally expressed in the following teaching practice at school, which confirms the relevance and effectiveness of similar forms of work.

There is the approbation of modern computer technology effectiveness in process of complex professional preparation future musicians-teachers, in particular program adoption, which is associated with musical presentations. There is the underline of importance of professional-pedagogical training of future music teacher informatization, which should provide a sufficient degree of formation of its information culture; strengthen the effectiveness of the educational upbringing process on the principles of the new computer technologies; improve the control of future professionals training; activate scientific research and methodological work.

As a result, there we can see the approbation of importance of joint activity of teacher and student thanks to the pedagogical impact on the educational-upbringing process that should be professionally focused on the independent student's work during the formation of the professional culture of the future teacher of music.

In general, there is the demonstration of the priority of personality oriented organization of the educational-upbringing process in educational institution and in the off-hour student activity, which is the fundamental pedagogical condition and provides a two-sided process – the formation of professional musical culture on the one hand, and the fullest using of upbringing potential of music culture on the other hand.

Key words: *faculty of Arts Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk, musical training, advanced computer technology, musical arts.*

Потреба наукового обґрунтування сутності навчання студентів мистецького профілю у ВНЗ, систематизованого обсягу навчального матеріалу та утворення єдиної системи повноцінної підготовки фахівців у галузі музично-педагогічної освіти належить до наболілих сучасних проблем.

Помітний потенціал для формування професійної майстерності майбутнього музиканта-педагога та практичного його втілення включає мистецька освіта студентів ВНЗ, яка певною мірою набута на факультеті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Це особливо відчутно у працях місцевих викладачів, які досліджують мистецьку освіту майбутніх музикантів-педагогів.

Проблема підготовки майбутніх музикантів-педагогів, які навчаються в Тернопільському національному педагогічному університеті імені В. Гнатюка, до сьогодні ще недостатньо висвітлена у наукових працях. Лише деякі вчені-музиканти, що працюють у вищезазначеному навчальному закладі, частково порушували ці питання. Серед них: О. М. Лазаревська [1], Л. Й. Проців [3], З. М. Стельмашук [4], Я. В. Топорівська [5], І. В. Шеремета [6] та ін. На жаль, комплексне питання фахової підготовки майбутніх музикантів-педагогів ще недостатньо висвітлене у їхніх працях й тому потребує більш глибокого наукового осмислення.

Мета статті – зробити комплексний аналіз мистецької освіти, яка стосується підготовки майбутніх музикантів-педагогів у Тернопільському національному педагогічному університеті імені В. Гнатюка в контексті сучасних культурно-мистецьких процесів.

Сьогодні актуальною є проблема, яка стосується регіонального висвітлення мистецької підготовки майбутніх музикантів-педагогів (маємо на увазі факультет мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка). Цей мистецький підрозділ є основним у здобутті музично-педагогічної професійної освіти на Тернопільщині і готує фахівців-музикантів протягом двадцяти останніх років. Він має відповідну навчально-методичну та наукову базу, яка з кожним роком стає більш системною і зорієнтованою на новітні методико-методологічні засади.

Сучасне музичне виховання базується на соціально-художньому досвіді й проявляється через музичну культуру людини.

Оволодіти специфікою професійної майстерності можливо тільки за допомогою комплексного аналізу – у поєднанні мистецтвознавчого, психологічного, методико-педагогічного підходів. Зокрема, доцент, кандидат психологічних наук О. Лазаревська [1] наголошує на необхідності формування особистості студента як всебічно освіченого, кваліфікованого музиканта-просвітителя, готового до виконання почесної ролі носія музичної культури. Підготовка до такої діяльності повинна розпочинатися з першого дня перебування студента в навчальному закладі та повинна здійснюватися за спеціальною програмою, яка удосконалюється в позааудиторний час. До такої підготовки студентів належать три види діяльності: гурткова, концертна і музично-просвітницька. Це необхідно для того, щоб ці три компоненти поєднувалися, виступали б у комплексі.

О. М. Лазаревська рекомендує використовувати основні складові підготовки студентів до музично-просвітницької діяльності: методологічна підготовленість і спеціальні заняття; методична підготовленість; культура мовлення; особисті якості пропагандиста музики. Підготовка до музично-просвітницької діяльності, за її баченням, повинна здійснюватися у процесі навчально-виховної роботи, включаючи індивідуальні форми навчання, лекційні курси музично-теоретичних дисциплін, заняття в наукових студентських гуртках тощо. Проте, на

думку О. М. Лазаревської, найсприятливіші умови створюються в процесі індивідуального навчання (спецінструмент, диригування, вокал), специфічною особливістю якого є виклад теоретичного матеріалу в тісному зв'язку з виконавською діяльністю студента, постійне спілкування студента і педагога.

Виходячи із вищенаведеного, ми вважаємо, що така послідовність у підготовці майбутнього музиканта-педагога є доцільною і ефективною.

Важливою складовою у підготовці майбутніх музикантів-педагогів є засвоєння сучасних комп'ютерних технологій, зокрема засвоєння програм, які пов'язані з музичними презентаціями. Цю проблему на факультеті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка досліджує викладач Я. В. Топорівська. Вона порушує питання удосконалення підготовки майбутнього фахівця музичного профілю з використанням комп'ютерних технологій у професійній діяльності майбутнього музиканта-педагога [5].

Автор відзначає, що інформатизація професійно-педагогічної підготовки майбутнього учителя музики повинна забезпечити достатній ступінь сформованості його інформаційної культури; посилити ефективність навчально-виховного процесу на засадах запровадження нових комп'ютерних технологій; вдосконалити керівництво підготовкою майбутніх фахівців; активізувати наукові дослідження та методичну роботу.

Однією з визначальних проблем, пов'язаних із застосуванням комп'ютерних технологій в підготовці майбутніх учителів музики, Я. Топорівська вбачає брак стандартизованих програм для повноцінного забезпечення навчального процесу, позаяк тільки у сукупності з програмним забезпеченням технічний засіб можна називати навчальним. Тому при застосуванні комп'ютерних технологій завданням першочергового значення є вибір високоякісного програмного забезпечення, яке можна інтегрувати в навчальний процес.

На факультеті мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка проводиться науково-дослідницька робота, пов'язана з розробленням та використанням комп'ютеризованого курсу «Музика». Під час підготовки цієї програми були поставлені завдання: оптимально удосконалювати творчі резерви і можливості студентів новітніми засобами комп'ютерних технологій; створити умови для підвищення доброякісного музичного навчання, виховання й розвитку особистості; забезпечувати продуктивне перетворення змісту навчального процесу. Їхнє вирішення дасть можливість більш ефективно опрацьовувати навчальний матеріал, який буде цікавішим, захоплюючим і наочним. Усе вищезазначене дає привід констатувати, що новітні комп'ютерні технології стануть ефективним засобом у подачі й засвоєнні матеріалу.

Питання інструментальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва досліджує З. Стельмашук [4]. Він вважає, що педагогічна культура професіонала-музиканта в ході інструментальної підготовки базується на засадах особистісно орієнтованого підходу під час суб'єкт-суб'єктних творчих взаємовідносин викладача та студента на індивідуальних заняттях. Провідними методами цих суб'єкт-суб'єктних творчих взаємовідносин автор відзначає такі: педагогічне діагностування задля вияву креативних здібностей студента-інструменталіста; творча співпраця педагога і студента, яка передбачає формування педагогічної культури виконавця на підставі розвитку його музичності; подвижницька праця і висока професійна відповідальність вчителя на ґрунті розвитку його музичних даних; утворення сприятливих умов і психологічного спілкування протягом усього навчально-виховного процесу на засадах особистісно-орієнтованого підходу.

З. Стельмашук стверджує, що перелічені чинники постають і поглиблюються за принципом логічної і художньо виправданої систематичності протягом усього періоду навчання гри на музичному інструменті. В цілому увесь навчальний матеріал, усі види роботи в класі індивідуальних занять (аудиторна, самостійна, проходження педагогічної виконавської практики в ході кредитно-трансферної системи навчання, практикум шкільного репертуару, виступи на естраді) необхідно поділити на системні блоки (модулі, змістові модулі) з належною кількістю кредитів (залікових кредитів) на кожний навчальний семестр.

На факультеті мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка важливою складовою фахової підготовки майбутніх музикантів-педагогів є музична педагогіка. Цю проблему досліджує доцент, канди-

дат педагогічних наук Л. Проців, яка вважає актуальним «...вдосконалення професійної освіти майбутніх вчителів мистецьких дисциплін в контексті вимог Болонського процесу» [3, с. 53]. Зокрема, в Інституті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка протягом тривалого часу вивчаються курси «Музична педагогіка» та «Історія української музичної педагогіки», які включені до навчального плану професійної підготовки майбутніх учителів музики (освітньо-кваліфікаційний рівень «бакалавр»). Ці курси належать до професійної науково-педагогічної підготовки (спеціальність «музична педагогіка та виховання») і є логічним продовженням вивчення студентами загальнопедагогічних дисциплін, таких, як «Педагогіка», «Історія педагогіки», «Основи педагогічної майстерності». Л. Проців зазначає, що такі дисципліни, як «Музична педагогіка» та «Історія української музичної педагогіки» вивчаються з опорою на знання з філософії, психології, естетики, теоретичного та історичного музикознавства, методики музичного виховання тощо. Тому можна стверджувати, що завдання курсів полягають у підготовці майбутніх музикантів-педагогів шляхом вивчення історії вітчизняної музичної педагогіки, принципів і закономірностей сучасної мистецької освіти, розвитку самостійності, творчої активності, загальної та професійної компетентності і побудовані на принципах наступності та неперервності музично-педагогічної підготовки, як необхідної умови вдосконалення професійної освіти у контексті вимог Болонського процесу.

Невід'ємною складовою комплексної фахової підготовки майбутніх музикантів-педагогів є підготовка індивідуальних навчально-дослідних завдань з музично-теоретичних дисциплін, які пропонує І. В. Шеремета: «... проблема формування професійної культури є багатоаспектною і може досліджуватись на різних рівнях. Особливо ж значний потенціал у формуванні фахової культури майбутнього вчителя музики займають індивідуальні навчально-дослідні завдання в умовах кредитно-трансферної системи організації навчання, які створюють передумови до планомірного розвитку тієї чи іншої складової професійної культури» [6, с. 74]. Згідно з «Положенням про організацію навчального процесу в кредитно-модульній системі підготовки фахівців», індивідуальне навчально-дослідне завдання (ІНДЗ) є одним із видів фахової підготовки – «...форми організації навчального процесу, яка передбачає створення умов для повної реалізації творчих можливостей студентів через індивідуально спрямований розвиток їх здібностей, науково-дослідну роботу і творчу діяльність» [2, с. 24].

Запропоновані ІНДЗ з музично-теоретичних дисциплін сприяють удосконаленню та поглибленню творчо-імпровізаційного музичного мислення, розумової культури студентів. Отримані під час виконання цих завдань уміння та навички природно виражаються в наступній педагогічній практиці у школі, що підтверджує актуальність й ефективність аналогічних форм роботи.

Отже, як показав аналіз наукових праць викладачів факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка, можна констатувати, що професійно орієнтована підготовка майбутніх музикантів-педагогів сприятиме оволодінню музичної культури майбутніх спеціалістів. Вона також побудована на спільній діяльності педагога та студента і зорієнтована на самостійну роботу студента. Таким чином, особистісно орієнтована організація навчально-виховного процесу у цьому навчальному закладі та позааудиторна діяльність студентів є основоположною педагогічною умовою й забезпечує двобічний процес – формування професійної музичної культури, з одного боку, та найповніше використання виховного потенціалу музичної культури, з іншого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лазаревська О. М. Підготовка студентів до музично-просвітницької діяльності / О. Лазаревська // Початкова школа. – Київ, 1989. – № 7. – С. 54–55.
2. Положення про організацію навчального процесу в кредитно-модульній системі підготовки фахівців. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2004. – 48 с.
3. Проців Л. Й. Музична педагогіка в системі професійної мистецької освіти / Лілія Проців // Наукові записки ТНПУ. Серія : педагогіка. – 2006. – № 7. – С. 52–55.
4. Стельмахук З. М. Інструментальна підготовка як складова формування педагогічної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі кре-

- дитно-трансферної системи навчання / З. Стельмашук // Формування професійної культури вчителя в контексті інтеграції України в європейський освітній простір : регіон. наук.-практ. семінар, 22–23 трав. 2007 р. – Тернопіль, 2007. – С. 75–77.
5. Топорівська Я. Можливості використання комп'ютерних технологій у професійній підготовці майбутнього вчителя музики / Я. Топорівська // Наукові записки ТНПУ. Серія : педагогіка. – 2009. – Вип. 2. – С. 53–58.
6. Шеремета І. В. Індивідуальні навчально-дослідні завдання з музично-теоретичних дисциплін як засіб формування професійної культури майбутнього вчителя музики / І. Шеремета // Формування професійної культури вчителя в контексті інтеграції України в європейський освітній простір : регіон. наук.-практ. семінар, 22–23 трав. 2007 р. – Тернопіль, 2007. – С. 72–74.

УДК 78.087.681 : 37.018.54.092.33 (477)

М. М. КАМІНСЬКА

**ІСТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ ПРОБЛЕМ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ
У ЛЬВІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ ХОРОВІЙ ШКОЛІ ТА НАРОДНІЙ ХОРОВІЙ КАПЕЛІ
ХЛОПЧИКІВ ТА ЧОЛОВІКІВ «ДУДАРИК»**

У статті досліджено особливості репетиційної та концертної діяльності Львівської державної хорової школи та народної хорової капели хлопчиків та чоловіків «Дударик» під керівництвом Миколи Кацала. Розглянуто методичні засади як виховної, так і вокально-хорової роботи в колективі. Охарактеризовано основні напрями діяльності найвідомішого дитячого хорового колективу Львова.

Ключові слова: дитячий хор, методика, спів, репертуар.

М. М. КАМИНСКАЯ

**ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОБЛЕМ ВОКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ
ВО ЛЬВОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХОРОВОЙ ШКОЛЕ И НАРОДНОЙ ХОРОВОЙ
КАПЕЛЛЕ МАЛЬЧИКОВ И МУЖЧИН «ДУДАРИК»**

В статье исследованы особенности репетиционной и концертной деятельности Львовской государственной хоровой школы и народной хоровой капеллы мальчиков и мужчин «Дударик» под руководством Николая Кацала. Рассмотрены методические основы как воспитательной, так и вокально-хоровой работы в коллективе. Охарактеризованы основные направления деятельности самого известного детского хорового коллектива Львова.

Ключевые слова: детский хор, методика, пение, репертуар.

М. М. KAMINSKA

**HISTORICAL ANALYSIS OF PROBLEMS VOCAL EDUCATION IN LVIV STATE CHOIR
SCHOOL AND FOLK CHOIR BOYS AND MEN «DUDARYK»**

This article is devoted to the vocal education at Lviv State School choir and folk choir «Dudaryk».

A great attention is paid to choral singing, as the choral singing, which combines the unity of word and music sound contributes significantly to the aesthetic education of singers as well as meet their needs in the creation of new spiritual values.

The author mentions such social functions of the choirs as educational, cognitive, artistic, aesthetic, communicative, etc.

Choir promotes language development of thinking, expands the vocabulary of children, behaviors «a great memory for great» collective cooperation leads to a conscious assimilation of musical auditory perceptions.

The most important goal of vocal and choral training of children is to develop general music culture, philosophy, encourage creativity, enhance artistic level of children of different ages, training of the young generation in the spirit of national cultural traditions of Ukraine, which is based on humanism, the achievements of native musical culture and respect for art of others.

A large number of methods of musical abilities offered by different authors, require synthesis and testing how to work with children's choirs.

The article presents an analysis of the methodological principles of the Lviv State School choir and folk choir of boys and men «Dudaryk», founded in 1971 by the Artist of Ukraine gained Taras Shevchenko State Prize Nicholas Katsal.

A deeper analysis of the methodological framework, structure and contents of vocal and choral works is known in Ukraine and abroad, and the staff is extremely important. Therefore, the aim of our study was to examine the experience of working with children's choirs in the system and the structure of the school choir and sharing this experience, for the use of the musicians, teachers in other artistic groups of children throughout the region and Ukraine.

The author covers the concert repertoire of Chapel: Concerts for choir of Dmytro Bortnyanskyj, Artem Vedel, Maxim Berezovsky, carols and songs in processing giants of Ukrainian music – Mykola Lysenko Mykola Leontovich, Cyril Stetsenka, Alexander Koshice also works cantata-oratorio genre: «Stabat Mater» Giovanni Pergolesi, №21 cantata by Johann Sebastian Bach, «Carmina Burana» Carl Orff and others.

The proper organization of the choir, through systematic and consistency of assimilation of musical material, including the age and psychological aspects of children different kinds of musical ear in children can be developed.

A great attention is paid to the rehearsal moreover words of Nicholas Lukych are mentioned that the process of rehearsals is a continuation thinking of composer and continuing of the creative process.

The author determined training in «Dudaryk» to be good for aesthetic and moral development of the individual. Endurance, hard working, ability to bring the case to the end are brought up here.

The team of the children's Choir School «Dudaryk» has several choirs: Preparatory, Junior 1–2 class candidate, the main chapel. The article analyzes the work in each of them, and gives various models of rehearsals.

The analysis carried out in this article suggests that there is a special, unique methodology in this team due to this a great success was done and a great success was achieved and recognition of professional skills of singing from under-developed musical abilities (ear for music of various kinds).

Key words: *children's choir, methods, singing repertoire.*

Велика кількість дитячих хорових колективів, а також різнобарвність методик розвитку їхніх музичних здібностей, теоретико-методичні праці та музичний матеріал до них потребують узагальнення та відпрацювання усистематизованої методики роботи з дитячими хоровими колективами, що дасть можливість педагогам грамотно на відповідному методичному рівні, використовуючи найефективніші форми роботи, вибудовувати свою роботу. У Львівській державній хоровій школі та народній хоровій капелі хлопчиків та чоловіків «Дударик» використовується доступна й ефективна методика розвитку музичних здібностей, яка дає змогу гідно презентувати дитяче хорове мистецтво не лише на теренах України, а й цілого світу.

Зважаючи на малу кількість наукових праць з цієї теми в роботі були використані в основному наукові дослідження молодих науковців А. Шаріфовой, Л. Дердзяк, М. Чопко та ін., а також Статут Львівської державної хорової школи «Дударик».

Мета статті – розкрити досвід роботи з дитячим хоровим колективом (Львівської державної хорової школи та народної хорової капелі хлопчиків та чоловіків «Дударик») в

системі і структурі хорової школи та поширення цього досвіду задля його використання музикантами-педагогами в інших художніх дитячих колективах регіону та всієї України.

Хоровий спів – одна з основних форм музичної культури народу, життєвість якого доведена всім історичним рухом розвитку суспільства. Найбільша цінність вбачається у природності колективної творчості і доступності. Саме хоровий спів, у якому детермінується єдність слова і музичного звука, значною мірою сприяє естетичному вихованню співаків, задоволенню їхньої потреби у створенні нових духовних цінностей. Постійно зростають, розширюються і набувають більш важливого характеру соціальні функції хорового співу – виховна, пізнавальна, художньо-естетична, комунікативна тощо.

К. Ушинський про організуюче та дисциплінуюче значення хорових занять писав: «Який це могутній засіб – хоровий спів! У пісні, й особливо хоровій, є взагалі не тільки щось таке, що оживляє та освіжає людину, але і щось таке, що організовує працю, що настрює дружних співаків на дружну справу» [5, с. 17].

Основою навчання хорового співу є розвиток дитячого голосу. Здійснення всіх виховних і навчальних завдань, які вирішуються в хоровому процесі, неможливе без формування того складного музичного інструмента, яким є дитячий голос. До створення дитячого хорового колективу потрібно підходити надзвичайно відповідально.

У 1971 році Микола Кацал при підтримці українського музично-хорового товариства України у Львові заснував хор хлопчиків «Дударик». Від самих витоків існування своєю наполегливою працею її керівник створює умови не лише для інтелектуального, а й для духовного розвитку і задоволення духовних та естетичних потреб громадян. Така позиція згодом була висвітлена в Статуті Львівської державної хорової школи «Дударик».

У 1977 році хору «Дударик» присвоєно звання народної хорової капели. У 1983 р. колектив одержав статус державного закладу та нову назву – Львівська державна чоловіча хорова капела «Дударик».

1989 р. хор хлопчиків став лауреатом Національної премії ім. Тараса Шевченка, (єдиний молодіжний мистецький колектив в Україні). Цього ж року завдяки зусиллям Миколи Кацала та його колег (Любові Кацал та Лесі Чайковської) відкрилася перша в Україні хорова школа. Для цього урядом «Дударик» було виділено будівлю колишнього міського шпиталю св.Лазаря. У 1990 р. «Дударик» став хоровою капелою хлопчиків та мужчин, а згодом одержав статус Львівської державної академічної чоловічої хорової капели. Протягом усього часу свого існування хорова капела є активним учасником міжнародних (Польща, Швейцарія, Франція, Бельгія) і всеукраїнських фестивалів та концертів.

Концертний репертуар капели містить концерти для хору Дмитра Бортнянського, Артема Веделя, Максима Березовського; колядки та щедрівки в опрацюванні корифеїв української музики – Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Олександра Кошиця. «Дударик» виконує також надзвичайно складні твори кантатно-ораторіального жанру: «Stabat Mater» Джовані Перголезі, «Carmina Burana» Карла Орфа, «Радуйся, ниво неpolitая» Миколи Лисенка, «Requiem» та Месу C-dur Вольфганга Амадея Моцарта, кантата «Кавказ» С.Людкевича та інші.

З часу заснування «Дударик» відпрацював понад 1500 концертів у найпрестижніших концертних залах, церквах та костелах України, Латвії, Білорусії, Росії, Естонії, Молдови, Словаччини, Швейцарії, Австрії, серед яких Carnegie Hall – США, Домський собор – Литва, Notre Dame de Paris – Франція, «Vancouver-Pacific» International festival Canada Place.

Співаками капели є 70 її вихованців віком від 10 до 35 років. Директор капели – Дмитро Кацал.

Засновником хорової школи і головним диригентом народної капели є народний артист України Микола Кацал. Закінчив у Львові політехнічний інститут (геодезія), музичне училище та консерваторію (диригентура). У 1989 р. став лауреатом Національної премії ім. Тараса Шевченка. З 2000 р. – заслужений діяч мистецтв України.

Колектив дитячої хорової школи «Дударик» існує за принципом студійності, має декілька хорів: підготовчий, молодший 1–2 клас, кандидатський, основна капела. З числа

випускників при капелі діє чоловічий ансамбль, який при потребі вливається в загальний хор для виконання складних партитур, написаних і для мішаного складу.

Впродовж сорокарічного існування завдяки таланту, самовідданій вдачі М. Кацала колектив досяг значних вершин. Хлопці працюють як професіонали за найвищими художніми критеріями – активно розучують нові твори, долаючи все складніші виконавські труднощі.

У хорову школу набирають хлопчиків віком 5–7 років з музичними задатками. Дітей вчать бути уважними, використовують ігрові форми роботи.

На уроках сольфеджіо, яке проходить один раз на тиждень, вивчають музичну грамоту, знайомляться з історією музики; на вибір вчать грати на інструментах.

Критерії оцінювання дітей: чиста інтонація, «фіксованість інтонації». «Інтонування музичного звука ілюструє духовність, а потім інтелектуальні можливості, треба співом розкрити душу. Дізнатися хто? Який?». Враховуються також діапазон, ритмічне чуття, тембр, сила голосу, спів без сипу, контактність, комунікабельність, вміння концентрувати увагу, фізичне здоров'я (без гаймориту, аденоїдів), 5% дітей не колективісти (вони при бажанні вчать грати на інструменті).

Ті, хто відповідає критеріям, переходить у кандидатський хор, де співають двоголосся (дисканти, альти). Вивчають нескладні твори з репертуару капели. Заняття відбуваються два рази на тиждень.

У 9–11 років хлопці, які себе найкраще проявили, переходять в основну капелу, яка працює чотири рази на тиждень по дві-три години, залежно від потреб. Третина учнів школи потрапляє в капелу – під прес. У них інтелект високий, знання нот добре, професійні форми роботи: читання складних хорових партитур – це ознака високого рівня музичної грамотності.

На думку художнього керівника Миколи Кацала, у дітей швидко розвивається гармонічний слух. Для них характерний принцип наслідування інших дітей. Молодші вчать у старших, копіюють їх. Один з методів його виховання – інсценізація різних образів, настроїв. Кацал зазначив, що «українське вокальне виховання зараз у стані стагнації (застою)».

Специфіка хлоп'ячого колективу: хлопчик, юнак, мужчина – вікова категорія 10–35 років, яких потрібно звести в єдине ціле.

Протягом 40 років відбулась еволюція колективу від самодіяльності до професійності. Висококваліфіковані викладачі школи виховали для капели кадри – баси, тенори. Результат навчання в хоровій школі – хлопці можуть заспівати будь-яку хорову партію.

Як зазначив народний артист України, «дитячий вокал хлопців і дівчат дещо відрізняється. У хлопців росте кадик. Деякі хлопці після мутації можуть співати дискант і тенор, тенор-альт, і навіть... дискант і бас.

У дівчат однакова манера співу: від дівчинки аж до жінки (альт-фальцет). У хлопців особлива побудова резонаторної системи. З віком зміцнюються голосові м'язи, тоді можуть функціонувати два голосові апарати: поверхове і повне задіяння голосових зв'язок. Ті, що кричать басом під час мутації, втрачають фальцетну манеру співу, в кого тонка психологія – зберігають цю манеру (дискант).

«Дударик» – це спеціалізована хорова школа, яка готує кадри для капели. Вплив колективу на формування особистості – благотворний, адаптація, зміцнення психіки, допомога у сімейному вихованні (діти з неповних сімей потребують чоловічого начала). В школі є також дівчатка, сестри хлопців з капели. Для вихованців навчання в капелі – суспільна діяльність, для дорослих – участь у культурному процесі держави. В «Дударіку» панує унікальна атмосфера. Кожна кімната як музей: фотографії, афіші, нагороди, відзнаки. Привітання з обов'язковим поклоном.

На території хорової школи діє екуменічна (соборна) церква святого Лазаря, де щонеділі Божественну Літургію співає «Дударик», тут присутні, звичайно, і родичі дітей.

Як зауважив Микола Лукич, процес репетиційної роботи – це продовження мислення композитора, продовження творчого процесу. Напругу твору композитора потрібно передати на репетиціях. Виконавці мусять відповідати інтелектуальному рівню композитора. Репетиція – це суцільна імпровізація диригента, тим і цікаві керівники дітям. Діти налаштовуються на

серйозні речі автоматично. Важливим етапом у роботі керівника є спостереження за дітьми, щоб не зламати психіку і їх фізичну стійкість.

Отже, при правильній організації роботи в хорі завдяки систематичності та послідовності засвоєння музичного матеріалу, враховуючи вікові та психологічні аспекти розвитку дітей, можна виховати різні види музичного слуху в дітей. Навчання в «Дударіку» корисне для естетичного, морального розвитку особистості. Тут виховується витривалість, працьовитість, здатність доводити справу до кінця. На основі фольклору, високохудожньої музики формуються національно-свідомі, високоморальні люди.

Зроблена спроба аналізу методичних засад роботи у Львівській державній хоровій школі та народній хоровій капелі хлопчиків та чоловіків «Дударик» під керівництвом народного артиста України та лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка Миколи Кацала дає змогу стверджувати, що в цьому колективі створено особливу, унікальну методику, внаслідок використання якої досягнуто великих успіхів та визнання професійного рівня співу на основі відповідно розвинутих музичних здібностей (різних видів музичного слуху).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини / М. Бурбан. – Дрогобич–Львів, 1999. – 280 с.
2. Дердзяк Л. Формування виховного ідеалу співаків хору «Дударик» / Л. Дердзяк // Матеріали всеукраїнського науково-практичного семінару студентів, аспрантів, молодих вчених. – Дрогобич, 2007. – С. 32–40.
3. Кушка Я. С. Методика навчання співу / Я. С. Кушка. – Тернопіль : Богдан, 2010. – 284 с.
4. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Б. М. Теплов. Избранные труды: В 2-х т.т. – М. : Педагогика, 1985. – Т. 1. – 427 с.
5. Ушинський К. Д. Вибрані педагогічні твори : У 2-х т. т. – К. : Радянська школа, 1983. – Т. 1. – 488 с.
6. Чопко М. Творчий шлях хорової капели «Дударик» / М. Чопко // Дипломна робота студентки V курсу диригентського факультету ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2004. – 73 с.
7. Шарифова А. Перспективи розвитку дитячого хорового мистецтва України в ХХІ ст. / А. Шарифова // Збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної конференції «Хорове мистецтво України та його подвизники». – Дрогобич, 2011. – С. 385–391.

УДК 78. 041

М. Л. ШВИДКІВ

ХУДОЖНЯ ВИРАЗНІСТЬ МОВЛЕННЯ ЯК ОСНОВА ОВОЛОДІННЯ ТЕХНІКОЮ СПІВУ

У статті досліджено деякі аспекти виховання культури виразності виконавського мовлення співаків як основи досконалого оволодіння технікою співу. Розглянуто процес роботи над вокальним твором, особливі труднощі якого становлять проблеми, зумовлені вербальним (словесним) характером вокальної музики, а також необхідністю на практиці реалізувати синтез слова і музики. Звернено увагу на плекання і популяризацію української мови, що сьогодні є одним із найактуальніших завдань сучасних співаків.

Ключові слова: мовлення, фонетичні особливості, культура мови, дикція, артикуляція.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ПРОИЗНОШЕНИЯ КАК ОСНОВА ОВЛАДЕНИЯ ТЕХНИКОЙ ПЕНИЯ

В статье исследуются некоторые аспекты воспитания культуры выразительности исполнительского произношения певцов как основы овладения техникой пения. Рассматривается процесс работы над вокальным произведением, особенные трудности которого становятся проблемами вербального (словесного) характера вокальной музыки, а также необходимость на практике реализовать синтез слова и музыки. Обращено внимание на развитие и популяризацию украинского языка, что сегодня есть одним из наиболее актуальных заданий современных певцов.

Ключевые слова: произношение, фонетические особенности, культура речи, дикция, артикуляция.

M. L. SHVYDKIV

ARTISTIC EXPRESSIVENESS OF PRONUNCIATION AS BASIS OF CAPTURE THE TECHNIQUE OF SINGING

On the modern stage of development of art of the vocal carrying out him a characteristic feature is the synthetic character, predefined by close connection of music, singing and word. In the process of prosecution of part-song the special difficulties present the problems predefined by verbal character of vocal music, and also necessity in practice to realize the synthesis of word and music. That a singer could carry maintenance of executable work to the listener, he must identically masterly own both the proper voice palette of the voice and artistic expressiveness of word. A question of intercommunications of diction in broadcasting and singing is of interest and for the scientists of contiguous areas of knowledge, in particular philologists and linguists. In vocal carrying out practice the problem of culture of speech in singing stands sharply enough, especially now that modern international tradition and world carrying out experience orient a singer on singing of original that needs the capture of singing foreign languages a specific a language. However and during implementation the mother, Ukrainian tongue, often there are certain difficulties.

Influence of phonetic features of language on development of voice of singers testifies to the unlikeness of adaptation of vocal function for the representatives of different nationalities, related to the phonetic features of scale of energeticness of this language; in high colloquial tone of the certain vowels, connected by the acoustic factors, concentrated in the features of articulation, dynamic correlation of vowels and consonants, typical sequences of phonemes of this language.

From practical experience it is known that achievement of high professionalism in singing of original a language – sufficiently serious problem. Thus expressiveness, emotional and semantic saturation, national uniqueness, failing implementation.

To cherish and popularize Ukrainian for today is one of the most actual tasks of modern singers, that were and remain the spiritual elite of nation. In fact, to the greatest regret, if to talk about Ukrainian, today everywhere there is her vulgarization, language values, culture of word, are lost. An idea exists, that the last refuge for those, who wants to remain spiritually living on our earth, is remained by a theatre. Therefore a ponderable role in maintenance of language must play, first of all, cultural and art workers, and certainly those, whose work is directly related to the living language. To the vocal broadcasting peculiar singing recreation of vowels of their duration at the shortest pronunciation of consonants. At articulatory level vowels and consonants have four differences. At formation of vowels : air freely passes through an oral cavity; there is the «poured» out tension; force of stream of air that fizzles out is weak; form of tongue of more the same type. Implementation of works is determined foreign languages by the laws of vocal orthoepy. And although norm of singing Italian, German; English, French or other languages is base on norms of literary language, however in singing of concept «norm» has more generalized character, because she is oriented on a general

universal vocal phonetic base. Will mark thus, that artistic expressiveness of broadcasting it is impossible to engage in episodically, to tear away her from vocal problems. She must be the article of permanent work of singer, the same as prosecution of clean intonation, free possessing all range of voice, literate phrasing, breathing and others like that. A vocalist must constantly search optimal possibilities of expressiveness of word in the most exact nuance and in combination with a musical articulation. In every phrase there is the semantic word-culmination, there are vowels and consonants that perform the main expressive duty. It is necessary to know how it is done, and to understand – for what. A word must be loved not less than, than the own voice, and similarly insistingly to work on him.

When the words, said of by an artist-singer, by the inspired performer, freely and distinctly meet with a melody, they acquire the higher poetic value.

Key words: *pronunciation, phonetic features, culture of speech, diction, articulation.*

На сучасному етапі розвитку мистецтва вокального виконавства його характерною особливістю є синтетичний характер, зумовлений тісним зв'язком музики, співу та слова. Щоб співак міг донести до слухача зміст виконуваного твору, він повинен однаково майстерно володіти як належною звуковою палітрою свого голосу, так і художньою виразністю слова. Виконавцю в міру свого таланту і ступеня володіння технікою співу і мови необхідно створити яскраві та незабутні художні образи, донести до глядача всю неперевершеність і унікальність виконуваного твору.

До питання значення мовлення у співі та рекомендацій щодо роботи над ним зверталось багато відомих фахівців у царині вокального мистецтва. Це питання, зокрема, розглядають Д. Аспелунд [3], В. Садовніков [25], О. Знаменська [12], Б. Асаф'єв [2], В. Морозов [21], Н. Деліцєва [9], М. Микиша [19], львівські педагоги-співаки Б. Базиликот [5], В. Дудар [26], В. Ігнатенко [13].

Закономірності та принципи української вокальної орфоєпії розкриваються у численних наукових розвідках В. Антонюк [1]. На велику увагу заслуговує навчальний посібник Т. Мадишевої «Співак і мова» [18], який містить порівняльну методику співу іноземними мовами та методичні поради щодо засвоєння у співі окремих мов. Питання взаємозв'язків дикції у мовленні й співі становить інтерес і для науковців суміжних галузей знань, зокрема лінгвістів. Метою статті є визначення аналізу процесу виховання культури виконавського мовлення вокалістів, зумовленого необхідністю теоретичних розробок окремих положень в галузі вокального виконавського мистецтва та педагогіки.

Вплив фонетичних особливостей мови на розвиток голосу співаків свідчить про несхожість пристосування голосової функції у представників різних національностей, пов'язану з «фонетичними особливостями шкали енергійності даної мови; висотою розмовного тону певних голосних звуків, сполучених акустичними чинниками, зосередженими в особливостях артикуляції, динамічному співвідношенні голосних та приголосних, типових послідовностей фонем даної мови» [1, с. 84].

Мовна виразність не тільки розширює межі виражальних засобів, вона також розкриває численні фонетико-семантичні грані музично-поетичного образу та можливості трактування. Тим самим знаходить нові шляхи вдосконалення виконавської культури [18, с. 7]. Поетична мова, яка розрахована на сприйняття і розуміння поетичного стилю на тлі загальнонародної, загальнонаціональної мови, відрізняється від неї тим, що дійсність мови поетичного твору – це дійсність цілісного художнього світу, внаслідок чого мовні і позамовні (змістовні) сторони художнього твору спаяні значно міцніше, ніж в інших функціональних стилях. Тому закономірності побудови поетичної мови пояснюються не граматичними і синтаксичними правилами, а правилами побудови змісту [10].

Поетичний текст – це текст, основною функцією якого є естетична дія на читача або на слухача [22, с. 21]. Поетичні тексти мають абсолютно інший естетичний статус. Вони і суспільством зберігаються довше, ніж інші тексти. Розглянемо деякі погляди на структуру поетичного тексту. А. Потебня виділяє три складові частини художнього твору, які співвідносяться, на його думку, з елементами «слова з живим уявленням». Це, по-перше, «зміст (або ідея), який відповідає чуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю»; по-друге, «внутрішня форма, образ,

який указує на цей зміст, що відповідає уявленню (яке теж має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприйнять або на поняття)» і, «зовнішня форма, в якій об'єктивувався художній образ» [22, с. 140]. Виділяють три елементи тексту: зміст, смисл і словесна (знакова) форма. Компонентами поетичного тексту ми схильні вважати: змістовний простір, смисловий простір і простір засобів вираження. Отримане структурне уявлення про художній текст використовуватиметься як структурна суть самого художнього тексту [6, с. 59].

«Дуже рідко можна зустріти співаків, – пише І. Левідов, – які поєднують багатий голосовий матеріал із чіткою дикцією, у яких слово нерозривно пов'язане зі звуком, і обидва ці елементи не лише не заважають один одному, але, навпаки, взаємодоповнюються, внаслідок чого виходить справжнє «художнє музичне слово»» [15 с. 176].

Сенс поняття «культура мовлення у співі» як термін визріває на фундаменті культури мови в цілому. В стислому розумінні культура мови – це «тривалий (а навіть багатовіковий) процес всебічного розвитку та вдосконалення мови, який полягає у здатності й умінні висловлювати думки виразно, правильно (грамотно), внутрішньо змістовно, що робить мову в процесі словесного спілкування доцільною та дійовою» [18, с. 8]. Як зазначив П. Тичина, «бо ж наша мова – як чарівна пісня, що вміщає в собі і палку любов до Вітчизни, і ярий гнів до ворогів, і волелюбні думи народні, і ніжні запахи рідної землі. А пісня – це найдобріша, найвиразніша мова» [27, с. 18]. Тому що «стан державної мови, рівень володіння нею, поширеність у різних сферах життя – усе це показник цивілізованості суспільства» [24, с. 38].

Сучасна українська вокальна орфоепія базується на нормах літературної вимови, визначеної від часів І. Котляревського, та відрізняється від мовної завдяки особливостям співацької редукції, умовами творення голосних і перебуває в залежності від знакової специфіки музичної нотації.

Вокальному мовленню властиве співоче відтворення голосних – максимальна їх тривалість при найкоротшій вимові приголосних.

При відповідній (правильній) організації вокальних голосних вказані риси сприятимуть утворенню відповідних якостей вокального звука: він буде сприйматись як «високий», «близький», «зібраний». Як стверджують вокальні педагоги (В. Висоцький, Голубєв О. Мишуга), часто співаки недостатньо уважно ставляться до тексту вокального твору, педантично «озвучуючи» лише його музичну частину. Вони, таким чином, формально виконують усі вказівки композитора, з механічною рівномірністю монотонно виспівуючи кожний склад слова, і стежать лише за якістю звуку.

Про важливість свідомого виконання фонем говорило багато видатних співаків та педагогів вокалу. Показовими у цьому сенсі є думки українського співака-інтерпретатора Б. Гмирі: «Варто не забувати, що молодий співак повинен постійно працювати над словом, добиваючись точності та звучності дикції, тому що в різному забарвленні голосних і приголосних – одна з таємниць вокальної виразності. Проте досягається це не механічним шляхом. Щоб передати музичними засобами зміст твору, необхідно перш за все глибше проникнути в нього. Обдумати, що ти співаєш, досягнути замисел композитора. Лише тоді прийде внутрішнє задоволення від справжньої творчості» [8, с. 29–30]. Однак зрозуміло, що шлях до справжньої творчості тривалий та складний. Продовжуємо цитувати Б. Гмирю: «Співаки-початківці звичайно беруться за легенькі пісеньки ... (хоч би з легенькими справитись!), у яких, як правило, домінує текст. Тому вони, прагнучи «донести» текст, говорять як співають, тобто говорять співучим голосом Співак тому й зветься співаком, що він повинен усе співати: і речитативи, і арії, і пісні... Тут уже ніяк не обійдешся без старанної роботи над дикцією, артикуляцією, без усього того, з чого складається добра і ясна вимова» [7, с. 90]. На питанні мовлення у співі ставили акцент композитори доби романтизму, особливо представники української та російської національних шкіл. Новаторські пошуки багатьох митців у галузі оперного та камерно-вокального жанру були пов'язані насамперед із бажанням створити національну музичну мову, яка була б відображенням особливостей національної мовної лексики [11].

Не минули в своїй творчій діяльності питань мовлення у співі і такі видатні співаки, як С. Крушельницька, Е. Карузо, Ф. Шаляпін, О. Мишуга. Свої вимоги Олександр Мишуга (продовжуючи традиції Н. Порпори та ін.) подав у віршованій формі:

Щоби правильно співати,	Но не горлом, а губами,
Треба добре вимовляти	Пред язиком, за зубами,
Кожду букву в кожному слові	Піднебіння вверх стягати
Так як вимовляють в мові,	І в самих устах співати [23, с. 26].

«Спів є також мова, тільки з подовженими складами та у відповідних музично-вокальних звуках, – зазначав О. Мишуга. – Для того, щоб добре співати, необхідно навчитися правильно і виразно говорити» [23, с. 62]. А відомий співак і педагог У. Мазетті стверджував, що спів повинен здійснюватися так само легко, як і розмовна мова [20].

Опанування технічної та художньої сторони дикції, рівно ж як і дихання та звукоутворення, – єдиний творчий процес, який складається однак з декількох елементів, а саме:

- робота над ясністю та зрозумілістю тексту, який вимовляється;
- співвідношення співочої дикції з літературною розмовністю (орфоепія в співі);
- особливості вимови залежно від образу.

Композитор Станіслав Людкевич, який був великим поціновувачем і знавцем вокального мистецтва, констатував, що «у людських голосів прикмета змінювання тембру є доволі велика, хоча й індивідуальна і залежна від школи. Вона в'яжеться з ужиттям регістрів (грудного, головного, фальцету), з резонаторними функціями (тон відкритий, закритий). Але найважливішим тембровим колористичним чинником у співі є вокалізація, тобто орудування голосними а, о, є, і, и, у, яка дає змогу тому самому тонові різного забарвлення. Також підносить багатство тембрових нюансів виразове орудування консонантами (приголосними)» [16, с. 170]. Однак С. Людкевич застерігав від надмірного перебільшення дикційної функції у співі: «Немає сумніву, що виразна дикція виконує величезну змістовну, естетичну функцію у виконавстві. Однак, з іншого боку, висування її на перший план (наприклад, у співі німецькою мовою, де багато шиплячих і зубних приголосних) призводить до втрати плавності звуковедення» [17, с. 207].

Вокальне мовлення, тобто грамотна, властива певній мові вимова слів, у практиці має велике значення. Артисти драми та естради приділяють цьому питанню увагу і вивчають закони орфоепії. А переважна більшість вокалістів надзвичайно легковажно ставиться до культури слова й до законів вимови. Адже гарне, чітке і правильне слово для співака не менш важливе, ніж його технічний рівень і темброві палітра.

Таким чином зазначимо, що художньою виразністю мовлення не можна займатися епізодично, відривати її від вокальних проблем. Вона повинна бути предметом постійної роботи співака так само, як робота над чистою інтонацією, вільним володінням усім діапазоном голосу, грамотним фразуванням, диханням тощо. Вокаліст повинен постійно шукати оптимальні можливості виразності слова в найбільш точному нюансі та в поєднанні з музичною артикуляцією. Слово необхідно любити не менше, ніж свій власний голос, і так само наполегливо працювати над ним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект / В. Антонюк. – К. : Українська ідея, 2001. – 120 с.
2. Асаф'єв Б. Речевая интонация / Б. Асаф'єв. – М.–Л. : Музыка, 1965. – 357 с.
3. Аспелунд Д. Основные вопросы вокально-речевой культуры / Д. Аспелунд. – М. : Музгиз, 1933. – 246 с.
4. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Д. Аспелунд. – М. ; Л. : Музгиз, 1952. – 274 с.
5. Базиликут Б. Орфоепія в співі / Б. Базиликут. – Львів : Вид. центр ЛНУ, 2001. – 130 с.
6. Брандес М. П. Предпереводческий анализ текста [для институтов и факультетов иностранных языков] : Учебное пособие / [ред. М. П. Брандес, В. И. Провоторов]. – М. : НВИ-ТЕЗАУРУС, 2001. – 224 с.

7. Гмиря Б. Статті, листи, спогади / Борис Гмиря. – К., 1975. – 156 с.
8. Гмиря Б. Статті, днівники, письма, воспоминания / Борис Гмиря. – М. : Музыка, 1988. – 180 с.
9. Деличиева Н. О воспитании певца-художника / Н. Деличиева // Музыкальное исполнительство. – М., 1979. – Вып. 9. – С. 77–103.
10. Дюришин Д. Художественный перевод в межлитературном процессе / Д. Дюришин // Проблемы особых межлитературных общностей / [под общей редакцией Д. Дюришина). – М. : Час, 1993. – 496 с.
11. Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского / Е. Дурандина. – М. : Музыка, 1985. – 144 с.
12. Знаменська О. Культура мови у співі / О. Знаменська. – К. : Держ. видав. образотворч. мист. і муз. літ., 1959. – 146 с.
13. Ігнатенко В. До питання про культуру мови у співі / В. Ігнатенко // Наукові збірки ЛНМУ ім. М. В. Лисенка. – Вип. 24. – Львів : «Сполом», 2010. – 204 с.
14. Колодуб І. О народнопесенных традициях украинской вокальной школы / И. Колодуб. – К. : Муз. Україна, 1964. – 268 с.
15. Левидов И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии / И. Левидов. – М. ; Л. : Искусство, 1939. – 192 с.
16. Людкевич С. Естетичні засоби виразовості вокального стилю / Станіслав Людкевич ; [ред. і упор. З. Штундер] // Дослідження, статті, рецензії, виступи: в 2-х т. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 163–181.
17. Людкевич С. Про красу звука / Станіслав Людкевич ; [ред. і упор. З. Штундер] // Дослідження, статті, рецензії, виступи : в 2-х т. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 205–207.
18. Мадишева Т. Співак і мова / Т. Мадишева. – Харків : ШТРИХ, 2002. – 80 с.
19. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. – К. : Муз. Україна, 1985. – 148 с.
20. Пазовский А. Дирижер и певец / А. Пазовский. – М. : Музгиз, 1959. – 440 с.
21. Морозов В. Тайны вокальной речи / М. Морозов. – Л. : Наука, 1967. – 346 с.
22. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Изд-во Наука, 1990. – 181 с.
23. Погребенник Ф. Наша дума, наша пісня: Нариси-дослідження / Ф. Погребенник. – К., 1991. – 207 с.
24. Пономарів О. Культура слова: Мовностилістичні поради / О. Пономарів. – К. : Либідь, 2001. – 240 с.
25. Садовников В. Орфоэпия в пении / В. Садовников. – М. : Музгиз, 1958. – 264 с.
26. Слово – основа виразності у вокальному виконавстві: метод, розробка / [укладач В. Дудар]. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2004. – 58 с.
27. Тичина П. Квітни, мово наша рідна / П. Тичина. – К., 1971. – 84 с.

УДК 78.03; 781.68

С. В. ВИШНЕВСЬКА

ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНИХ ФОРМ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ТА ЇХ ВПЛИВ НА БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО

У статті досліджено умови основних сфер збереження та розвитку національних традицій народного виконавства. Розглянуто специфіку традиційного хорового виконавства як засадничого чинника впливу на формування та розвиток великих вокально-бандурних

колективів. Охарактеризовано нові виконавські форми та вокально-інструментальні жанри бандурного мистецтва.

Ключові слова: хоровий спів, ансамблі, бандурне мистецтво, капела бандуристів.

С. В. ВИШНЕВСКАЯ

ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ ФОРМ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА БАНДУРНОЕ ИСКУССТВО

В статье исследованы условия основных сфер сохранения и развития национальных традиций народного исполнительства. Рассмотрена специфика традиционного хорового исполнительства как основополагающего фактора влияния на формирование и развитие крупных вокально-бандурных коллективов. Охарактеризованы новые исполнительские формы и вокально-инструментальные жанры бандурного искусства.

Ключевые слова: хоровое пение, ансамбли, бандурное искусство, капелла бандуристов.

S. V. VYSHNEVSKA

MAIN FEATURES OF TRADITIONAL FORMS OF CHORUS SINGING AND THEIR INFLUENCE AT THE BANDORE ART

The article concerns the terms of the main branches of keeping and development of the national traditions of national singing as a basical factor of influence at forming and development of big vocal-bandore bands.

The choral culture of singing in Ukraine can be divided into the authentic choral singing, professional academic and professional folk choral singing. The authentic choral (herd) singing is based on tradition predefined certain geonatural and cultural factors. Tradition of singing is passed only by a verbal method, where next to direct material the perceptible side of carrying out is perceived. Therefore it is impossible to pass it fixed in records.

In the basis of the academic choral singing in Ukraine lies a ceremonial folksinging culture which is transformed under influence of canonical forms of the Byzantium-church and west European singing. Afterwards in the basis of church form of singing there are society galleries for satisfaction of necessities of certain public layers. For society galleries characteristical was the presence of conductor, use of European canons of the choral singing. Therefore gradually the natural choral singing lost its positions.

In the basis of the academic singing is the obligatory presence of composer's text with the clearly fixed features of melody and its intonation. Next to it, work of the Ukrainian composers always closely contacted with national-folklore sources and traditional carrying out. It became the reason of the fact, that the genre of treatment of folk song became one of the most popular genres of choral music. Thus, the first half of the XXth century can be considered as the top of genre development of treatment to folk song. The basic forms of treatment became such as: harmonization (arrangement) of folk song, and creation of original works on the basis of folk songs (creative thinking over of folk material for a recreation of musically-psychological feature).

In 70–90's to the XXth century new principles of the academic carrying out were formed on the basis of transformation of the traditional singing. Works are filled with the colour of nationally-traditional intonation.

For 80–90's of the XXth century the personal touch of composer's work is tending to creation in choral music of such large forms as choral concerts, folk-operas, cantatas, suites, cycles.

An ensemble bandoire art constantly densely co-operated with choral, feeling the influences of both vocally-choral manner of singing and repertoire features (genres, forms). We can watch under analogical tendencies the activity of both leading collectives of Ukraine and Ukrainian diaspora.

Woman original choral works are also widely used in the repertoire of ensembles of bandoire-players, for example, of treatment of folk songs of E. Cossack, O. Bilash, A. Cos-Anatolskyi and others.

With the improvement of instruments in choral works of polyphony invoice are included in the repertoire of homogeneous and mixed choirs of bandura-players, with difficult harmonical changes, in majority as translations (arrangement) of leaders of collectives (O. Minkivskiy, M. Gvozd, G. Vereta, M. Shevchenko and others).

A choral culture densely interlaced with traditions of bandore ensembles, stipulating their typology: after composition – homogeneous (masculine, woman) and mixed, quantitative composition (in relation to distribution of choral parties), academic manner of singing, repertoire features.

If the processes of improvement strengthened the instrumental constituency of repertoire of bandore-players (appearance of new genres, activation of composer's work), then influence of choral art is on a bandore, new carrying out forms are created as a result, assisted syllabing of vocal dominant of repertoire of bandore-players, and became the sphere of temporal maintenance of traditional genres of cobza playing, extended the circle of vocally-instrumental genres.

Key words: chorus singing, bands, bandore art, bandore band, vocally-instrumental genre.

Досліджуючи поняття традиційного виконавства та аналізуючи зацікавленість науковців до цієї сфери музикознавства, слід відзначити, що вона була дещо побічною і часто використовувалася лише як додатково-ілюстративний матеріал основних розвідок. Тому сьогодні актуальними залишаються питання, які торкаються проблем національних виконавських традицій та їх особливостей.

Українські науковці в музикознавчих працях розглядали проблеми розвитку музичної культури, музичної етнології та національної музичної мови (С. Людкевич [13], Ф. Колесса [7], М. Лисенко [11], С. Грица [2], І. Ляшенко [14], О. Козаренко [6] та ін.); досліджували в різних жанрах композиторський фольклоризм (Л. Кияновська [5], Н. Костюк [8], Б. Луканюк [12], М. Загайкевич [3], Л. Пархоменко [15] та ін.).

Мета статті – визначити умови збереження та розвитку національних традицій народного виконавства як засадничого чинника впливу на формування та розвиток великих вокально-бандурних колективів – капел бандуристів.

Хорову культуру співу на Україні можна розділити на автентичний хоровий спів, професійний академічний та професійний народний хоровий спів.

Автентичний хоровий (гуртовий) спів базується на традиції, зумовленій певними геоприморними та культурними чинниками. Він виникає на основі усвідомлення людиною нероздільності природи та особистості. Ментальність української нації як носія хліборобської культури з її періодичною циклічністю та нескінченністю породжує виконавську традицію, що відображає взаємозв'язок людини з її природою. Слухаючи грайливі наспіви гуцульських пісень, яскраво уявляються стрімкі водоспади та прудкі гірські струмки; а в протяжних ліричних піснях полтавчан звучить безмежний простір степів. Мелодичні завершення поліських пісень створюють враження, «...ніби співець залюбки вслуховувався у звук власного голосу серед поліської пущі, бажаючи її все ж таки чимось оживити. Ці рівні лінії довжених фермат якось дивно гармоніюють із одностайністю поліського краєвиду» [7, с. 417]. Саме в такому взаємозв'язку з природним світом формується високий моральний дух традиційної пісенної культури. Народний виконавець реалізує себе через традицію, яка містить у собі колективний досвід, передаючи духовні цінності минулих поколінь.

Традиція співу передається тільки усним методом, де поряд з безпосереднім матеріалом сприймається і чуттєва сторона виконавства. Тому її неможливо передати, зафіксувавши у записах.

Співочі колективи на традиційній основі не потребують керівника (диригента). В колективі, де всі добре знають один одного, розподіл ролей (заспівувача, ведення основної мелодії та баса) проходить природним шляхом – від лідера (авторитетний народний виконавець, загально визнаний у певній місцевості співак, носій місцевої співочої традиції) до периферії. Основа виконавської манери – безпосередність та природність. «Учасникам хору

ідеться про те, щоб кожний, підкоряючись внутрішньому велінню, з приємністю заспівав...» [10, с. 113]. Дослідження колективів цього напрямку ускладнюється тим, що вони не усвідомлюють себе як організовані творчі одиниці, і будь-яке втручання з боку викликає супротив. Л. Куба, записуючи народні пісні від автентичних виконавців з Полтавщини, зустрівся з ефектом «самозахисту пісні» (Л. Куба), який полягає в тому, що замовлена у народних виконавців пісня, або наявність стороннього слухача призводить до певного спотворення звучання твору. Природне виконання змінюється надмірною манірністю, афектацією та лишнім нюансуванням, тобто пісня «...вбирається в незвичайні шати і намагається... утекти» [10, с. 114]. Тому так важливо для дослідження традиційного співу максимально вивчити традиції досліджуваного регіону, переконати народних виконавців у щирості своєї зацікавленості цим питанням, стати «своїм». О. Кошиць поділився досвідом специфіки запису народних пісень народних співаків Кубані: «...Заставити співати старих козаків було неможливо без відповідної інтимної атмосфери, далекої від усякої офіційності. Треба було не нагадувати чи просити, а заохотити, щоб вони самі співали... Я починав їх наводити на голос... Співаючи пісню, я навмисне робив помилки – тоді хто-небудь з гарячіших казав мені: «Ні, це не так! Треба от так!» – і починав сам співати, другі йому підспівували, я додавав... і пісня полилась. А як пішла одна, тоді пішла й друга, далі третя, а там далі більше...» [9, с. 243–245].

Проблема запису творів автентичних виконавців полягає насамперед у тому, що без досконалих знань та розуміння особливих місцевих традицій одиничний варіант запису (що, як правило, подається у збірнику внаслідок одиничного прослуховування) не дає можливості зрозуміти принципи виконавського процесу. Тільки безпосередній контакт із виконавцями дозволяє перейняти специфіку інтонаційного матеріалу регіональних традицій.

Широка зацікавленість автентичними колективами у 70–80-ті роки XX ст. вивела їх на концертну естраду, поряд з самодіяльними колективами. Хорова самодіяльність демонструє надзвичайну різноманітність як характеру репертуару, так і виконавської майстерності. Для неї характерне поєднання різних видів виконавської творчості: від традицій фольклору до традицій професійного мистецтва. Напрямок розвитку традицій фольклору (увага до пісенних традицій та пошуків нових форм їх сценічного втілення) призвів до появи фольклорно-етнографічних колективів, які в свою чергу поділяються на два типи [1, с. 233–234]:

1. Фольклорно-етнографічні ансамблі, що сформувалися на основі місцевих гуртів, та сімейних співочих ансамблів. Вони популяризують традиційне виконавство через відповідний репертуар, манеру співу, інструментарій, костюми. Зберігаючи характерну для певної місцевості ладо-інтонаційну структуру, особливості діалекту, тембровий колорит, ці колективи об'єднують традиційних співаків старшого та середнього покоління й активно залучають молодь, чим забезпечують спадкоємність традиційного виконання певної місцевості зокрема та народно-пісенних традицій в цілому.

2. Народні колективи (народні самодіяльні хори та ансамблі пісні й танцю), діяльність яких проходить у рамках організованого показу на сцені. Основною відмінністю для цього колективу є те, що не всі його учасники є носіями місцевої традиції. Керівник колективу формує репертуар, тому відповідність творів (чи не відповідність) традиції залежить від його обізнаності в цьому питанні. Часто відсутність знань специфіки місцевої традиції призводить до використання у репертуарі загальноукраїнських пісень (твори значно пізнішого походження, позбавлені регіонального колориту). Крім цього, такі колективи часто тяжіють до принципів академічної манери співу, під впливом хорової музики академічних хорів. У 80-х роках XX ст. саме ці колективи представляють наймасовішу форму хорового руху в Україні. На жаль, саме в цей час більшість цих колективів відмовились від традиційного репертуару і замінили його авторськими стилізаціями. Одним з прийомів, що абсолютно нівелює традиційне виконавство, є виконання акапельних народних пісень у супроводі баяну (коли слухач отримує замість «оригінального звучання, наприклад, ліричних підголоскових пісень різного роду спрощені підробки в авторському опрацюванні» [1, с. 234].

Велику частину самодіяльних хорів України становлять академічні самодіяльні хори. В основу їх виконавського стилю покладені професійні форми академічного акапельного співу.

Композиторська творчість трансформує традиційний спів через певну специфіку виконавського фольклоризму – «композитор-фольклор».

Таким чином, єдиним варіантом збереження традицій співу самодіяльними хорами є звернення до форм усної народної творчості. Традиційне виконавство, спрямоване на професійну писемну традицію, втрачає основні чинники народного традиційного регіонального виконавства. Переймання досвіду автентичних колективів через безпосередній контакт з виконавцями дає можливість відтворити інтонаційний матеріал регіональних традицій.

В основі академічного хорового співу на Україні лежить обрядова народнопісенна культура, трансформована під впливом канонічних форм візантійсько-церковного та західноєвропейського співу. Прийняття християнства спричинило появу канону візантійського обряду, обов'язкова наявність регента змусила творчі індивідуальності співаків підкоритися його волі, але сприйняття і розуміння церковних догм та правил були переосмислені відповідно до власної співочої традиції народу та релігійного кордо централізму, характерному для українців.

Згодом на основі церковної форми співу виникають світські хори для задоволення потреб певних суспільних верств. Для світських хорів характерними були наявність диригента, використання загальноєвропейських канонів хорового співу (фронтальне розташування виконавців, статичність протягом процесу виконання твору, використання тільки авторських творів). Тож поступово природний хоровий спів втрачав свої позиції.

В основу академічного співу покладена обов'язкова наявність композиторського тексту з чітко зафіксованими особливостями мелодії та її інтонування. Разом з цим творчість українських композиторів завжди тісно пов'язувалась з народно-фольклорними джерелами та традиційним виконавством. Це і стало причиною того, що жанр обробки народної пісні став одним з найпопулярніших жанрів хорової музики. Друга половина XIX ст. та початок XX дарують нам плеяду видатних музичних творців: М. Лисенка, С. Людкевича, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, Ф. Колессу та ін., які виводять сприйняття народної пісні на новий рівень.

М. Лисенко започаткував напрям розвитку поліфонічних хорових обробок народних пісень принципи голосоведення в яких підпорядковуються народній поліфонії: «Туман, туман, туманами», «Ой вийду я на гіронуку, «Гей з-за гори, ой із-за крутої», «Червона калінонька» та ін.

Продовжуючи справу М. Лисенка, М. Леонтович відкриває новий напрям в українській культурі – творення в хоровій музиці глибоко психологічних музичних образів-характеристик. Особливість цього методу полягала в тому, що, працюючи з народним матеріалом, композитор вільно інтерпретував прообрази народної пісні, виявляючи своє особисте ставлення до них. Основне завдання він вбачав не в наслідуванні народної пісні, а в підпорядкуванні народної теми своєму індивідуально-художньому задуму [12]. С. Людкевич у своїх працях оцінив творчість М. Леонтовича: «Справді, коли б Леонтович не написав нічого більше, як тих кілька мініатюр для хору, як «Щедрик», «Дударик», «Ой пряду», «Козака несуть», «Зайчик» чи ще деякі, його значення в історії української хорової музики було б раз назавжди запевнене» [13, с. 369].

Таким чином, першу половину XX ст. можна вважати вершиною розвитку жанру обробки народної пісні. Основними формами обробки стали гармонізація (аранжування) народної пісні та створення оригінальних творів на основі народних пісень (творче переосмислення народнопісенного матеріалу для відтворення музично-психологічного образу).

У 70–90-ті роки XX ст. сформувалися нові засади академічного виконавства на основі трансформації традиційного співу. Прагнучи відтворити національну специфіку академічного хорового співу, керівники відмовляються від загальноприйнятих умовностей академічного виконавства. Твори наповнюються колоритом етнотрадиційного інтонування.

Для 80–90-х років XX ст. характерною рисою композиторської творчості є тяжіння до творення в хоровій музиці великих форм – хорові концерти, фольк-опери, кантати, сюїти, цикли. Разом з тим дещо зменшується кількість творів на основі обробок народних пісень.

У 40-х роках XX ст. формуються професійні народні хори та ансамблі пісні і танцю. Характерною рисою цих колективів є залучення великої кількості виконавців, і одним з перших

можна вважати створений П. Демуцьким на початку ХХ ст. Охматівський хор, що налічував близько ста співаків. Записуючи пісні від хористів, П. Демуцький гармонізував їх сам або ж хористи в процесі вивчення пісні розспівували її на голоси. Така співпраця хору породжувала новий варіант пісні, який керівник записував, і з часом він закріплювався й використовувався на концертах. Пам'ятаючи про своєрідність народної манери співу, що вимагає вільного простору, П. Демуцький використовував спеціальний виконавський прийом, розводячи співаків у різні сторони концертного залу, імітуючи спів «просто неба» використовуючи звучання грудних резонаторів у жіночих голосах (характерних для певного регіону). К. Квітка, досліджуючи способи народного виконання, підкреслював, що цю манеру співу не можна сприймати як притаманну для всіх регіонів України, а лише як таку, що «... сформувалася в фізичних умовах роботи на степу..., а ті, що приходили... як сезонні заробітчани, розносили й співи, і манеру співати... на цілу українську територію» [4, с. 86]. Вплив академічної виконавської традиції для цього колективу проявлявся в роботі керівника над особливою дикційною виразністю виконання.

У 1943 р. створюється Державний український хор під керівництвом Г. Верьовки на основі Постанови Ради Народних Комісарів УРСР. Виконавський стиль цього колективу пропагується як адекватно-народний, а основне завдання – бути «репрезентатором усіх різноманітних пісенних ареалів України» [16, с. 13]. Проте ряд об'єктивних та суб'єктивних причин унеможливили це завдання. Не дивлячись на те, що в основу виконавської практики Г. Верьовка поклав принципи народного поліфонічного багатоголосся, хор виконував народні пісні у композиторській чотириголосій обробці, характерній для академічної традиції співу. Крім цього, всі народні пісні колектив виконував у стилі, характерному для центрального регіону України. Великий кількісний склад хорового колективу знівелював творчу ініціативу і майстерність кожного співака, характерні для народного виконавства, наявність оркестрової групи з рядом інструментів, нетипових для традиційного виконавства (баяни, домри), також призводив до певної невідповідності звучання регіональним пісенним традиціям. Діяльність колективу припадає на період запровадження в культурі «нової спільноти – радянського народу» і, як наслідок, знищення регіональних осередків культурної традиції народу, нівелювання всього національно своєрідного. Сформований стереотип було сприйнято за еталон з подальшим копіюванням по всій Україні.

Але український мелос виявився незнищеним, пропагуючись у ряді колективів народного напрямку: 1939 р. у Західній Україні створюється Гуцульський ансамбль пісні і танцю під керівництвом Я. Барнича, 1940 рік – Закарпатський народний хор під керівництвом М. Кречка, 1944 рік – Буковинський ансамбль пісні і танцю під керівництвом А. Кушніренка, 1963 рік – Черкаський народний хор, (керівник А. Авдієвський), Поліський ансамбль пісні й танцю «Льоник» під керівництвом І. Сльоти, Театр українського фольклору «Берегиня» (керівник М. Буравський) та ін.

Ансамблеве бандурне мистецтво постійно взаємодіяло з хоровим, відчуваючи на собі впливи як вокально-хорової манери співу, так і репертуарних особливостей (жанрів, форм). Причому аналогічні тенденції спостерігаємо в діяльності як провідних колективів України, так і української діаспори. Наприклад, до репертуару Капели бандуристів ім. Т.Шевченка (Детройт, США) поряд з оригінальними обробками і творами Г. Хоткевича, Г. Китастого та ін. входять і хорові композиції духовної музики М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Гончарова. Певна їх частина виконується а capella, проте окремі хорові партитури збагачуються супроводом бандур (2–3 оркестрові партії), зокрема кант «Почаївська Божа матір» М. Леонтовича, «Благослови, душе моя, Господа» К. Стеценка, «Як славен Бог» Д. Бортнянського та багато ін.

Крім того, великі хорові форми (кантати, ораторії) вплинули на залучення до репертуару капели масштабних опусів Г. Китастого: «Дума про Симона Петлюру», сл. К. Даниленка-Данилевського; «Грай, кобзарю», сл. Т. Шевченка; «Марш України», сл. І. Багряного; «Дума про Кемптен», «Конотопська слава», сл. Я. Славутича; «Пісня про Ю. Тютюнника», сл. І. Багряного; «Великодні думи», сл. Б. Олександрів та ін.

Жіночі оригінальні хорові твори також широко використовуються в репертуарі ансамблів бандуристів (в а capell'ному та вокально-інструментальному варіантах), наприклад, обробки народних пісень Є. Козака, О. Білаша, А. Кос-Анатольського та ін.

Потужним впливом на формування такої жанрової складової репертуару, як колядки і щедрівки, бандурне ансамблеве мистецтво також завдячує блискучим фаховим хоровим обробкам С. Людкевича, Д. Січинського, О. Кошиця, Я. Яциневича, М. Федоріва, які спершу увійшли як виконавський жанр бандуристів без супроводу, а пізніше збагачувалися інструментальним акомпанементом (П. Потапенка, Г. Китастого, В. Мішалова, О. Махляя, О. Герасименко, М. Приходько, С. Овчарової та ін.)

З удосконаленням інструментарію до репертуару однорідних і мішаних капел бандуристів входять хорові твори поліфонічної фактури зі складними ладо-гармонічними змінами, в переважній більшості як переклади (аранжування) керівників колективів (О. Мінківського, М. Гвоздя, Г. Верети, М. Шевченко та ін.). Серед творів згаданого спрямування – сучасні композиції складної форми, уривки з оперних партитур, зокрема Є. Станковича, Ж. Колодуб, Б. Фільц, Л. Дичко.

Отже, якщо традиція автентичного співу передається тільки усним методом, то традиційне виконавство, спрямоване на професійну писемну традицію, втрачає основні чинники народного традиційного регіонального виконавства. Переймання досвіду автентичних колективів через безпосередній контакт з виконавцями дає можливість відтворити інтонаційний матеріал регіональних традицій.

Хорова самодіяльність демонструє надзвичайну різноманітність як характеру репертуару, так і виконавської майстерності. Для неї характерне поєднання різних видів виконавської творчості: від традицій фольклору до традицій професійного мистецтва. Напрямок розвитку традицій фольклору (увага до пісенних традицій та пошуків нових форм їх сценічного втілення) призвів до появи фольклорно-етнографічних колективів: фольклорно-етнографічних ансамблів, що сформувалися на основі місцевих гуртів, сімейних співочих ансамблів (вони популяризують традиційне виконавство через відповідний репертуар, манеру співу, інструментарій, костюми) та народних колективів (народні самодіяльні хори та ансамблі пісні й танцю), діяльність яких проходить у рамках організованого показу на сцені.

Хорова культура щільно переплелася з традиціями бандурних ансамблів, зумовивши їх типологію: за складом – однорідні (чоловічі, жіночі) та мішані, кількісним складом (відносно розподілу хорових партій), академічною манерою співу, репертуарними особливостями.

Досліджуючи історію становлення нового напрямку бандурного мистецтва – ансамблево-капельного, а також пов'язані з цим зміни в репертуарному плані (вплив традицій хорового співу) та інструментарію, слід відзначити вже з 20–30-х рр. ХХ ст. організацію нових форм бандурних колективів (дуетів, тріо, квартетів, ансамблів, капел). Розвиток нових традицій хорового співу у супроводі оркестру бандур за підтримки директив влади сприяв появі ансамблів бандуристів у багатьох містах України (Черкасах, Глухові, Конотопі, Гайсині, в Кривому Розі та інших). Окрасою репертуару колективів були народні думи, історичні та соціально-побутові пісні. Проте постійна цензура концертного матеріалу в колективах призвела до майже повного видалення національно-патріотичного репертуару ансамблів і заміни їх творами «нового ідеологічного напрямку».

Поступово репертуар існуючих капел, зазнавши впливу традицій хорового співу, збагатився великою кількістю радянських пісень. Характерною особливістю для колективів стає поява не лише однорідних (чоловічих) капел, а й мішаних. Великої популярності набувають «віночки народних пісень». Для другої половини ХХ ст. характерною рисою є фемінізація багатьох видів творчої діяльності. Поява на концертних сценах жінок-виконавиць дозволила урізноманітнити репертуар бандуристів та внести в нього розмаїття тембральних фарб жіночих голосів. Якщо процеси удосконалення посилили інструментальну складову репертуару бандуристів (поява нових жанрів, активізація композиторської творчості), то вплив хорового мистецтва на бандурне, внаслідок чого створюються нові виконавські форми, сприяв підкресленню вокальної домінанти репертуару бандуристів, став сферою тимчасового збереження традиційних жанрів кобзарства, розширив коло вокально-інструментальних жанрів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навчальний посібник / Олена Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. – 440 с.
2. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі / Софія Йосипівна Грица. – Тернопіль : Астон, 2000. – 228 с.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття / Марія Петрівна Загайкевич – К., 1960. – 189 с.
4. Квітка К. Порфирій Демуцький / Климент Васильович Квітка // Вибрані статті. – К., 1986. – Ч. II. – 149 с.
5. Кияновська Л. Українська музична культура: навчальний посібник / Любов Кияновська. – Тернопіль : СМТ Астон, 2000. – 184 с.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Володимирович Козаренко // Наукове товариство ім. Шевченка, Українознавча бібліотека НТШ, Число 15. – Львів, 2000. – 285 с.
7. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці: Речитативні форми в українській народній поезії: Ч. 2. Думи / Філарет Михайлович Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 311–351.
8. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років XX століття: ідеї поступу та розвиток національних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Музичне мистецтво» / Наталія Олександрівна Костюк. – К., 1998. – 253 с.
9. Кошиць О. Спогади / Олександр Кошиць. – К., 1995. – 387 с.
10. Куба Л. Про Україну / Людвік Куба. – К., 1963. – 224 с.
11. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм / Микола Лисенко. – К. : Мистецтво, 1955. – 87 с.
12. Луканюк Б. Про творчий метод М. Леонтовича / Богдан Луканюк // Українське музикознавство. – К., 1989. – Вип. 24. – С. 36–45.
13. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Станіслав Пилипович Людкевич / [упор., ред., вступ. стаття і прим. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1 – 496 с.
14. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці / І. А. Ляшенко. – К. : Наукова думка, 1991. – 269 с.
15. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса (Типологія, тематизм, композиція): монографія / Л. О. Пархоменко, АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського – К. : Наукова думка, 1979 – 217 с. : нот.
16. Перепелюк В. Повість про народний хор / Володимир Максимович Перепелюк. – К., 1970. – 257 с.

УДК 783.087.068.(477) (09) (045)

І. І. ЦМУР

З ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ЦЕРКОВНОГО ХОРОВОГО СПІВУ В УКРАЇНІ ЯК ЧИННИКА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

У статті досліджено питання виникнення та становлення церковного хорового співу в Україні. Розглянуто специфіку історичних процесів виникнення та формування хорового мистецтва.

Ключові слова: церковний спів, хоровий спів, культура, мистецтво, професіоналізм.

**ИЗ ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ
ЦЕРКОВНОГО ХОРОВОГО ПЕНИЯ НА УКРАИНЕ
КАК ФАКТОРА ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА**

В статье исследован вопрос возникновения и становления церковного хорового пения на Украине. Рассмотрена специфика исторических процессов возникновения и формирования хорового искусства.

Ключевые слова: церковное пение, хоровое пение, культура, искусство, профессионализм.

I. I. TSMUR

**FROM THE HISTORY OF THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF CHURCH
SINGING IN UKRAINE AS A FACTOR OF FORMATION OF MUSICAL
PROFESSIONALISM**

In the article investigated the question of origin and formation of church choirs in Ukraine which nowadays is peripheral in shaping the musical professionalism, which in turn opens up a huge scientific problematic field of new forms of sacred performance. Sometimes there is a surface for half an amateur approach to authentication performance and adequate interpretation of church music, so the article deals with the specific historical processes of emergence and formation of choral art.

The aim of the article – is to clarify the role of church choirs in the context of musical professionalism based on historical excursion into the medieval Rus-Ukraine. Studied and described the theoretical basis of choral church music, which is a necessary element for the training of the musician, as a singer and conductor – in particular and its influence on the formation of national mentality in general.

At the time of the new realities, there correction numerous scientific distortions distorted national art and ideological system. There is a return to spiritual values, science accumulates positive experience of understanding the nature of church music. Certainly, through this serve tangents work on liturgy, art, church architecture, parallel national branches of Eastern Slavic church music. Thus, the theme of church choral performance makes a huge problematic field, the question of aesthetics, history, music archeology, source, linguistics, geography, music, history and theory of performance, the issue of education and training.

Christian church singing is the object of attention of scientific thought from its inception. This phenomenon is subject of many studies in theological, historical, philosophical, analytical, literary and musical and textual ways. Already in the first millennium of existence forms of Christian worship, and with them the songs were pretty thoroughly explored. Virtually various genres function is developing in worship, the method and manner of execution. High levels of various methods of fixation, the vast culture of oral tradition did making church music, to some extent, a matter of craft.

Church music was a means of education and training of the people, the realm of assimilation effects, creating original alloy Christians art origins of Ukrainian folk. Much higher level of oral traditions in the church singing throws the historic arch over time. Christian church singing played a leading role in the development of the national mentality of the Ukrainian people, because he is so consistently like no other sphere of religious and artistic activities of man, was the center of the intellectual heritage preservation.

Ukrainian church singing marked huge national patriotic role, because in conditions of constant enslavement and attempts of making people Catholic, this art became a center of Ukrainian spirituality and integrity of national priorities. The corps of Ukrainian divine service, and church singing with it in the major forms and genres almost full, was borrowed directly from the Byzantine Empire, most likely, through the South Slavs. Ukraine-Russia created an original musical-poetic art as orally and written form too, having learned the achievement of the Greek Byzantine divine service and relying on own song tradition. In the prince's time the longest stage of the Ukrainian professional

music appeared and gained considerable chronological development. This predetermined national essence and originality during many centuries, and in some ways, even to now days. By adopting Christianity entered the national culture in the world culturological orbit, it absorbed the spiritual and artistic heritage of many nations and great civilizations of the ancient world and the European Middle Ages. In Ukraine, church singing has directed further development of Ukrainian music professionalism and has contributed to the formation of a professional choral performance.

Key words: church singing, choral singing, culture, art, professionalism

Церковний спів у світовому культурному процесі – це велика ділянка духовної діяльності людини. Це не тільки один з «трьох китів» формування музичного професіоналізму, але й передусім процес професійного становлення фахівця. Християнський церковний спів є об'єктом уваги наукової думки від початку свого існування. Цьому феномену присвячено багато досліджень теологічного, історичного, філософського, аналітичного, літературно-музично-текстологічного напрямів. Вже у першому тисячолітті свого існування форми християнського богослужіння, а з ними і співу, були досить досконало вивчені. Практично були розроблені різноманітні жанри за функцією у богослужінні, за способом та манерою виконання. Високий рівень різноманітних методик, система фіксації, величезна культура усної традиції робили творення церковної музики, певною мірою, справою ремісничою.

У час нових реалій відбувається виправлення численних наукових викривлень, що спотворили вітчизняну художньо-світоглядну систему в цілому. Відбувається повернення до духовних цінностей, наука нагромаджує позитивний досвід осягнення сутності церковної музики. Безперечно, допомогою в цьому виступають дотичні праці з літургії, образотворчого мистецтва, церковної архітектури, паралельних національних відгалужень східнослов'янської церковної музики. Тема церковного хорового виконавства торкається питання естетики, історії, музичної археології, джерелознавства, лінгвістики, соціопсихології, музичної географії, історії та теорії виконавства, питання освіти та виховання.

Численні праці українських музикознавців, що з'явилися останнім часом (роботи Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, О. Цалай-Якименко, О. Шевчук, Ю. Ясиновського) присвячені переважно текстологічним та джерелознавчим проблемам.

Мета статті – з'ясувати роль церковного хорового співу в контексті формування музичного професіоналізму на підставі історичного екскурсу у середньовічну Україну-Русь.

Про походження церковного співу в Україні існує декілька версій. Перша – спів цей прийшов з Візантії у зв'язку з княжим охрещенням України-Русі у X ст.

Друга – церковний спів примандрував в Україну до офіційного хрещення з мандрівними християнськими проповідниками з Візантії через Болгарію, де він значною мірою слов'янізувався.

Третя – церковний спів існував в Україні до її офіційного хрещення як витвір українського народу. У наукових дослідженнях проблематика, пов'язана з церковним співом, розглядається паралельно із загальною проблематикою виникнення та встановлення християнської віри та релігії в Україні. Як правило, постають питання: звідкіля і коли прийшло християнство в Україну, чи прийшло шляхом офіційного тиску, а чи поширювалось в народі шляхом асиміляції візантійських впливів.

Зрозуміло, що у політичні плани Візантії входила якнайшвидша християнізація українських земель. Впроваджувались ці плани через правлячу верхівку. М. Грушевський писав: «Перехід київської династії на християнство, з погляду візантійців, був переходом її на підвладне, свого роду, васальне становище супроти імперії. Це виявилось ясно в листі одного патріарха від 1393 року до московського князя, де він пояснював, що імператор Ромейв зараз цар і самодержець всіх християн – не може мати церкву і не визнавати над собою владу царя» [2, с. 22]. Спостереження за історією різних ідей та ідеологій у другому тисячолітті доводять, що, вірогідно, народ, у якому були глибоко вкорінені язичницькі вірування, все ж таки християнізувався поволі. Нові обряди були чужими, а до чужого народ ставився вкрай обережно. Отож, увесь процес встановлення християнського обряду і, відповідно, пов'язаного з ним церковного співу був складний і багато в чому суперечливий.

Дослідження останнього десятиліття вимальовують таку картину формування церковного хорового співу, що, ймовірно, проходила кількома паралельними шляхами. Церковний спів, який був невід'ємною частиною богослужіння, міг існувати і до офіційного прийняття християнства. Однак, коли після офіційного хрещення Київської Русі св. Володимиром 988 року починається будівництво храмів на всій території південної України-Русі, відбувається і кристалізація культового обряду [5]. Після літописних знахідок останнього десятиліття у дослідників вже не виникає сумніву щодо домінування візантійських першоджерел пори всі інші. З часом ці співи зазнали місцевих впливів і, судячи з деяких музичних ознак, процес адаптації цих співів на місцевих теренах відбувся у досить стислий період. Непорушна святість церковного співу стала основою церковної служби. Будучи за походженням монодійним, церковний спів з плином часу збагачувався у гуртовому співі. З різних причин здобував нашарування голосів і згодом став багатоголосним. З XVI ст. звучить у церквах багатоголосний спів, названий «партесним». Серед численних композиторів, що працювали у цьому жанрі, на чільне місце історія висуває М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя, їхня творчість відкриває нову добу українського духовного співу.

Традиція українського церковного співу, подібно до інших видів музичної культури, складалась упродовж віків, де в чому залишаючись незмінною, а де в чому еволюціонуючи. Серед численних назв хорового церковного співу побутують дві, які пов'язані з формуванням нотопису і, відповідно, професіоналізму в Україні-Русі. Це так званий Старознаменний та Обихідний (Обихід) розспіви. Ці розспіви прийняті церквою, вони канонічні і як такі не допускають жодних поправок та змін як у текстах, так і в мелодіях. Згадку про Обихід знайдено ще у Галицько-Волинському літописі за літо 1288 року ... «и попове всего города пѣвщие над ним обычныя песню и положиша тѣло его во гробъ, и плакаша по немъ володимерци...» [5, с. 7]. Старознаменний розспів формувався протягом X–XI століть. Цей спів був освячений церквою і пізніше записаний у спеціальних книгах знаками, що називались «знаменами» у так званих Октіохах, Мінеї, Празники та Ірмоліях (звідси й походить назва цих різноманітних за містом та призначенням співів). Перші книги, в які записувалися богослужбові співи, називались по-різному: Ізбірник, Гласописець, Обихід, Мінеї, Празники та інші. Особливості богослужіння досліджуються на основі рукописних та друківаних джерел, що допомагають простежити питання виникнення та становлення церковного співу на Україні.

Якщо на самому початку християнства у Київській Русі церковний спів записували в різні книги (Обихід, Октіох, Ірмолог або Ірмолой, Стихирар та ін.), то протягом XIX–XVI ст. сформувався новий порядок. Було створено одну універсальну книгу, в яку записувалося всі церковні співи. Така книга одержала назву Ірмолой. Найдавніші Ірмолої дійшли до нас з XVI – початку XVII ст. Ірмолої укладалися за різними принципами: гласовий, календарний, жанровий. Як правило, більшу частину збірника складали списки Всенічної служби та Літургії. Крім того, Ірмолой включав обхідні співи, які вибірково виконувались тільки у відповідні свята, або, відповідно до системи восьмигласся, у певні тижні церковного календаря. За принципом восьмигласся розміщені піснеспіви Октіоха: догматики з богородичиними, сідальні, антифони, стихири, канони, кондаки, псалми. Вагоме місце посідають в українських Ірмоліях грецькі наспіви. Це переважно обхідні співи з Літургії, херувимські пісні на восьмигласся, псалом «Всякоє диханіє». Пишність, розпівність складів грецького наспіву наближує останній до мелізматичного стилю Західної Європи.

Офіційний церковний спів, на відміну від Обихідного, пов'язаного з усною традицією, записувався спеціальними знаками – знаменами (звідси і його назва – знаменний). Цікаву думку щодо знаменного розпіву зустрічаємо у праці В. Беляєва: «Порівняння української знаменної нотації з грецькою нотацією, в якій кожен знак знаходиться в точному інтервальному відношенні з попереднім, виявляє, що українська знаменна нотація утворена самостійно і мала свій принцип побудови. Староукраїнські співаки, які створили нотацію, мусили мати надзвичайну музичну пам'ять і слух... . Як і знаменна, кондакарна нотація є оригінальним видом нотного письма, не подібним до грецької нотації... її творці тільки орієнтувалися на грецьку нотну систему і на її основі створили свій самостійний рід нотації» [1, с. 23].

Порівняльний аналіз нотних записів руських та візантійських (грецьких) книг показав, що поряд із спільними рисами – подібністю до двох давніх видів неіменної нотації – *екфонетичної* та *палеовізантійської*, існують характерні записи київського наспіву. Київська богослужбова практика поставилася до палеовізантійських знаків вибірково, створивши свою «старокиївську» безлінійну нотацію. Ця нотація в процесі розвитку розгалужується на два напрями – *знаменний* та *кондакарний*. Знак знаменної нотації переважно відповідав одному складові тексту, у кондакарній нотації використовувались спеціальні знаки, які заповнювали проміжки між складами, а також продовжували кінцевий склад слова. Кондакарна нотація найбільш виправдала себе у запис мелізматичного співу. Традиція запису кондакарною нотацією проіснувала до XIV ст. Обидві нотації були ідеографічними знаками, тому, з одного боку, їй досі не вдається їх розшифрувати, а з другого – вони є свідченням існування вищої усної професійної традиції. Таким чином, не дивлячись на те, що старокиївська нотація не дає конкретного поняття про жодну з мелодій, саме на підставі дослідження нотації можна зробити висновки щодо мелодичних ліній церковного співу. Вони полягають в тому, що всі мелодії поділяються на три групи: перша – невеликі за обсягом речитативи, у яких один звук припадає на один склад – *просодії*. Друга – мелодії з незначною розспівністю – *стихирі*. Третя – мелодії поспівко-формульованого мислення, поєднаного з мелізматичним началом. Слід зауважити, що останній тип, з опорою на канони жанру, був визначальним і для професійної духовної музики середньовічної Європи.

З кінця XV і до початку XVII ст. у розвитку церковного співу починається новий період, це кульмінація розвитку монодії. На жаль, з того часу збереглося дуже мало безпосередніх пам'яток, адже в Україні це був період переважання усної культури співу, викликаний конкретними історичними умовами. Про стан церковної музики у згаданий період дізнаємося літературних джерел, історичних документів. Рівень та складність тогочасного церковного співу вимагали значної професійної підготовки. Згадуваний час характерний піднесенням рівня освіти в Україні, зокрема музичної. Відповідно високий рівень професійної освіти серйозно впливає на творчий та виконавський бік церковного співу. У багатьох школах, колегіумах, навіть у початкових школах викладали теорію музики та основи церковного співу. Вчити починали змалечку (6–7 років) і надавали цьому дуже великого значення [4, с. 234]. Починаючи з XV ст., навчали церковного співу за нотолинійним Ірмоломом. До нас дійшли документи про наявність у бібліотеках братств творів європейської світської і культової музики [3, с. 162].

З появи у Києві в X ст. церковний спів не був догмою, як і інші види мистецтва він еволюціонував, і записи з XVI ст. вказують на його унікальне мелодійне багатство та різноманітність. Як і раніше, церковний спів записувався знаменами, проте кількість їх значно збільшилась, а це надзвичайно ускладнювало читання текстів. Отож, у системі записів виникла нагальна потреба реформи, і десь в кінці XVI ст. майже всі церковні монодичні співи почали записувати на п'ятилінійному нотному стані. Не вдаючись в подробиці нотного запису зазначимо лише, що він став показником європейських впливів на українську теорію. Разом із безперечними окремими ознаками європейських запозичень київська лінійна нотація мала й свої оригінальні риси (найпоказовіша з них – квадратність), через що київську нотацію легко розпізнати серед інших.

Отже, прийнявши християнство, вітчизняна культура увійшла в світову культурологічну орбіту, увібравши в себе духовні та мистецькі надбання багатьох народів і великих цивілізацій Стародавнього світу та європейського Середньовіччя. Корпус українського богослужіння, а з ним і церковний спів в основних формах та жанрах майже в повному обсязі, безпосередньо був запозичений з Візантії, найімовірніше, через посередництво південних слов'ян. Засвоївши досягнення греко-візантійського богослужіння і спираючись на власні пісенні традиції, Україна-Русь створила оригінальне музично-поетичне мистецтво як усної, так і писемної форм. Це мистецтво і стало першим етапом розвитку українського музичного професіоналізму. В княжу добу постав і набув значного хронологічного розвитку найтриваліший етап української професійної музики. Він визначив її національну сутність та оригінальність впродовж багатьох століть, а в певному сенсі аж до нашого часу. Церковний спів був засобом освіти і виховання народу, цариною асиміляції впливів, створення оригінального сплаву християнських мистецьких витоків з українським фольклором. Можна стверджувати, що християнський церковний спів відіграв провідну роль у становленні національного менталітету українського народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность / Виктор Беляев. – Советский Композитор, 1962. – 132 с.
2. Грушевський М. Історія України-Русі. – Ч. I. / М. Грушевський. – К., 1994. – 736 с.
3. Ісаєвич Я. Братства та їх роль у розвитку української культури XV–XVI ст. / Ярослав Ісаєвич. – К. : Наукова думка, 1966. – 251 с.
4. Корній Л. Історія української музики. – Ч.1. (від найдавніших часів до середини XVIII ст.) / Л. Корній. – Київ–Харків–Нью-Йорк, 1996. – 314 с.
5. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / Павло Маценко. – Роблін ; Вінніпег : [б.в.], 1968. – 151 с.

УДК 78.072; 314.743

Г. В. КАРАСЬ

**СОЦІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

У статті розглянуто спроби розбудови соціологічної інфраструктури музичної культури в українській діаспорі, зокрема створення соціологічних та науково-освітніх інституцій для підготовки музикознавців. Звернено увагу на соціологічні мотиви у музикознавчих та публіцистичних статтях, на зв'язки української музичної культури з культурами інших народів, висвітлення нових музичних явищ, зокрема джазу, виховання музичного смаку і розуміння музики у слухачької публіки, якості музики, святкувань та концертів, культурного середовища емігрантів.

Ключові слова: соціологія, музична культура, діаспора, музикознавство, публіка, культурне середовище.

А. В. КАРАСЬ

**СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ**

В статье рассмотрены попытки создания социологической инфраструктуры музыкальной культуры в украинской диаспоре, в частности открытие социологических и научно-образовательных институций для подготовки музыковедов. Обращено внимание на социологические мотивы в научных и публицистических статьях, на взаимосвязи украинской музыкальной культуры и культур других народов, освещение новых музыкальных явлений, в частности джаза, воспитание музыкального вкуса и понимания музыки слушателями, качества музыки, празднований и концертов, культурной среды эмигрантов.

Ключевые слова: социология, музыкальная культура, диаспора, музыковедение, публика, культурная среда.

G. V. KARAS

**SOCIOLOGICAL ASPECTS OF MUSICAL CULTURE
OF UKRAINIAN DIASPORA**

Sociology of music culture in Ukraine till the time of its independence proclamation was the theme of taboo. Just only nowadays feature stories of music sociology of author's collective headed by Professor Lyubov Kyianovska were published. However they elucidate only some items. Nowadays there is no created theory, which would learn Ukrainian music, as socio cultural system. During XX

century the Ukrainians, who live abroad, created musical culture, which could be characterized as socio cultural phenomena. One of insufficiently known of its aspects is sociological aspect that is the aim of the research. For its attaining such tasks are solved: to determine availability of social infrastructure of musical culture of Diaspora, to elucidate social aspects of music in periodicals and publications related to musical science.

Attempts to build up social infrastructure of musical culture were realized in Diaspora, namely: sociological and scientific-educational institutions for musicologists training were created (Ukrainian Sociological Institute, Vienna, 1920; Ukrainian Free University (1921, Vienna, Prague, Munich), Ukrainian Institute of Social Science (1924, end of the twenties – Institute of sociology), Ukrainian Workers' University (part-time education) (1927), Ukrainian High Pedagogical Institute named after M. Dragomanov (all – in Prague). The initiator of Institute of Sociology in Prague creation M. Shapovalov developed the conception of sociological society study. The item of social culture and art is clearly researched in the author's scheme, namely the study of: art groups (as example of emotional organization); cultural process as element of social mechanics; cultural-social typology as component of social genetics of Ukraine; cultural socio techniques of a family; art sociology.

Special attention was paid to social motives in publications related to musical science and publicistic articles: relations of Ukrainian musical culture with cultures of other nations (thesis of F. Steshko, Ye. Tsegelskyi), demonstration of new musical phenomena (thesis of S. Masliak on jazz music), education of audience taste and understanding of music, music quality, celebrations and concerts in cultural surroundings of immigrants (I. Bilogrud, V. Vytvytskyi, M. Gaivoronskyi, A. Rudnytskyi, M. Skala-Starytskyi). It is important that in nineteen sixties the prominent scientist of Diaspora V. Vytvytskyi spoke the mind about three levels of musical art: creators – performers – audience (the last was often shown as co-creators in the broadest sense) – that was scientifically grounded in modern theories of communication and sociology.

There was separated the work of journalists, who had written about problems of musical culture of Diaspora. They are: V. Didyuk (Canada), V. Lenyk (Germany), Yu. Shtul-Zhdanovych (France). The socio cultural context: influence of mass culture into public tastes, assimilation processes in surrounding of Ukrainian emigrants, integration of Ukrainian music in world cultural scope.

So, V. Didyuk stressed such sociological problems of national holidays' celebration, as: crudity of content and programs of some of them, duration of presentations, not high art level of performers sometimes, ill-breeding of audience that come late, talk during concert. A. Rudnytskyi paid attention on Ukrainian music entry into programs of concerts, education of public tastes. I. Bilogrud saw some reasons of modern music in concert programs slow prolongation: great difference of musical language of classical, romantic, impressionistic and modern styles, unpreparedness of listener and conservatism of critics. Yu. Shtul-Zhdanovych disturbed problems of integration of Ukrainian culture into world cultural space. The author logically proved irreplaceable role of artists in consolidation of Ukrainian culture in the world on the example of famous singer M. Skala-Starytskyi activity, violin-player A. Vyrsta career, Detroit-based Bandura Chorus activity (USA) in his publications.

Key words: sociology, musical culture, Diaspora, musicology, audience, cultural scope.

Соціологія музичної культури в Україні до часу проголошення її незалежності була забороненою темою. Тільки нещодавно вийшли в світ нариси з музичної соціології авторського колективу на чолі із професором Любов'ю Кияновською [10]. Однак і вони висвітлюють тільки окремі питання. До сьогодні теорії, яка б розглядала українську музику як соціокультурну систему, ще не створено. Українці впродовж XX ст. за межами рідної землі створили музичну культуру, яку можна охарактеризувати як соціокультурний феномен [6].

Мета статті – розглянути соціологічний аспект феномена музичної культури української діаспори в контексті діяльності науково-освітніх установ.

Однією з перших наукових інституцій діаспори був Український соціологічний інститут, заснований у Відні М. Грушевським (1920). Серед видів діяльності інституту були

публічні лекції, виклади, дискусійні семінари для українського громадянства, зокрема для студентства. Серед викладачів, чиї теми торкалися питань культури і мистецтва, – Дмитро Антонович. Одна з них – «Соціальні підстави розвитку мистецтва». Відділ народознавства у створеному в 1924 р. у Празі Микитою Шаповалом Українському інституті громадознавства (з кінця 20-х рр. XX ст. – Інститут соціології) спеціалізувався на вивченні рас і народів, насамперед слов'янських, з акцентом на дослідження їхньої духовної культури (мови, літератури, науки, мистецтва, релігії і т. ін.). Йому підпорядковувались загальна бібліотека інституту, Архів-музей визвольного руху та еміграції, ряд семінарів та мистецький і термінологічний кабінети [19, с. 142]. Серед професорів інституту були не тільки українські учені, але й визначні представники європейської та американської соціологічної науки, зокрема А. Бідга і Е. Халупний (Чехословаччина), Л. фон Візе (Німеччина), Ч. Емвуд, Е. Росс, П. Сорокін (США). Професор Н. Григорієв, який викладав історію України, читав курс «Історія України в народних піснях», продовжуючи досвід М. Драгоманова, який за політичними піснями реконструював систему політичних понять селянства [19, с. 146]. М. Шаповал розробив концепцію соціологічного вивчення суспільства. На вибудованій автором схемі чітко простежуються питання соціології культури та мистецтва – вивчення мистецьких груп (як приклад емоціональної організації); культурного процесу як елемента соціальної механіки; культурно-суспільна типологія як складова соціальної генетики України; культурна соціотехніка родини; мистецька соціологія. Наукові статті соціологів були опубліковані у шести випусках збірника «Суспільство». Водночас окремими виданнями вийшло понад 50 праць учених інституту. Після перших відвідин М. Шаповалом США та Канади у 1927 р. при Інституті соціології було відкрито Заочний український робітничий університет, який мав просвітнянські функції, а його слухачами міг стати кожен українець, який умів читати і писати, незалежно від віку і країни проживання. На початку 1929 р. тут заочно навчалось понад 600 осіб з різних країн. Провідними дисциплінами були українознавство, громадознавство та ін. [19, с. 144]. Український соціологічний інститут у Празі належав до установ, які поклали початок соціологічним дослідженням на українському ґрунті. Важливим є внесок у розбудову музикознавчих досліджень Українським вільним університетом (1921, Відень, Прага, Мюнхен). На жаль, здобутки міжвоєнної еміграції у розбудові соціологічної інфраструктури не були продовжені у другій половині XX ст.

Діяльність цих українських науково-освітніх інституцій, а також можливість навчання українців у чеських вищих музичних закладах сприяє формуванню молодих музикознавців – докторів наук. В Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова (УВПІ) у Празі були захищені дисертації на здобуття ступеня доктора музично-педагогічних наук, серед яких робота Степана Юрія Масляка «Джес [джаз – Г. К.] на тлі сучасності» (1932) [4]. Дисертація С. Масляка є цікавим прикладом висвітлення музичної проблематики на стику інших наук, зокрема соціології. Джаз як нове явище культури дослідник аналізує у контексті глобальних суспільних змін, у зв'язку з появою ритмів сучасної доби. Погоджуючись з думкою О. Мартиненко про те, що «відсутність посилення не дозволяє встановити наукову вартість дисертації» [9, с. 126], варто відзначити, що тема дослідження була актуальною і малодослідженою на той час.

Однією з найпомітніших рис музикознавчих розвідок в еміграції з історії української музики XIX століття є те, що вона розглядається в контексті зв'язків з іншими культурами. Вагомим внеском у висвітлення чесько-українських музичних взаємин того періоду стали дисертації Ф. Стешка та Є. Цегельського. Дисертація Федора Стешка «Чеські музиканти в українській церковній музиці», в якій, зокрема, досліджувалися впливи чеських музикантів – диригентів греко-католицьких церковних хорів А. Нанке, В. Серсаві, Л. Седляка, Ф. Лоренца, Долежала, А. Галуппі та творчість представників «перемиської школи», була опублікована в науковому збірнику Чеської академії наук та мистецтв [18; 22]. Виконана на основі матеріалів і архівів та бібліотек Львова, Перемишля і Праги, дисертація була високо оцінена як чеськими, так і українськими науковцями. У дослідженні Євгена Цегельського «Чехи і галицько-українська світська музика у XIX ст. (взаємозв'язки)» (1936, рукопис чеською мовою), яке доповнює працю Ф. Стешка, піднято надзвичайно важливі проблеми, пов'язані з європейськими контактами нашої музичної культури, причому таких проблем, які в інших тео-

ретичних дослідженнях, властиво, не піднімалися [20]. Перший розділ, де Є. Цегельський детально розглядає розвиток української культури в Галичині у XIX ст., містить ряд спостережень про впливи західноєвропейської музики на розвиток української музичної культури. Аналізуючи діяльність чеських музикантів-емігрантів у Східній Галичині, дослідник поділяє їх на три категорії: музиканти-практики, педагоги і теоретики. Їхня заслуга, як відзначає автор, «полягає в тому, що вони принесли західноєвропейську музичну культуру на галицький ґрунт, а також в їхній диригентській і педагогічній діяльності» [20, с. 73]. Значна увага в дисертації приділяється періоду так званого загальнослов'янського руху, коли беруть початок чесько-українські зв'язки у галузі музики. Є. Цегельський згадує прізвища науковців та літераторів, фольклористів, які захоплювалися українською піснею. Дослідник намагався встановити, якою мірою чеські музиканти-емігранти спричинилися до розвитку української професійної музики. Як підкреслює О. Паріс, «можна стверджувати розмаїтість заторкнутої у дисертації тематики і віднести до одного з найсерйозніших досліджень у руслі «Україна і світ». Крім вивчення українсько-чеських зв'язків, центральне місце в праці займає теорія панславізму як дуже важлива суспільна і філософська проблема» [11, с. 21]. В роботі акцентується увага на одному з цікавих моментів в історії чесько-українських музичних взаємин, а саме на дискусії 1870-х рр. стосовно праджерел слов'янської музики, в епіцентрі якої опинилася галицька коломийка. Дослідник, проаналізувавши полемічні публікації чеських діячів з цієї проблеми (К. Запа, Л. Ріттерсберга, М. Конопасека) і їхні музичні твори, прийшов до висновку, що коломийка не може бути праджерелом не лише слов'янської, а й української музики. Проте введення коломийки до кола наукових зацікавлень зарубіжних дослідників мало позитивні наслідки для української культури. Як відзначав Є. Цегельський, саме захоплення українською піснею привело до спроб дослідження генези всеслов'янської музики. Останній розділ дисертації присвячений українсько-чеським взаєминам у Відні, де слов'янські товариства підтримували зв'язки, виступам львівського хору «Боян» у Празі (1891). Отже, робота Є. Цегельського, яка ґрунтувалася на цінних джерелах в архівах Чехословаччини та Львова, заклала підвалини нової української музично-історичної науки.

Ініціатор створення Українського музичного інституту (США) Роман Савицький доводив основні засади творення музичної освіти до широкого кола української громади, виступаючи в ЗМІ, зокрема в газеті «Свобода». Він наголошував, що музичне виховання української молоді на еміграції «повинно бути безумовно українське, тобто подаване на базі дотеперішніх цінних надбань нашої музики, на базі живого контакту з основними елементами духа української музики та української музичної стихії, – у своїй рідній, теплій і щирій атмосфері» [16]. Р. Савицький звертається також до педагогів, які мають пам'ятати, що їхнім обов'язком є не тільки виховувати добрих музикантів-фахівців, але й ентузіастів української музичної культури, «людей, що загальнолюдські надбання мають сприймати і бачити передусім крізь призму української музичної субстанції» [16]. А ще автор порушує проблеми якості музики в організованому середовищі української молоді, громади. Інститут постійно проводив просвітницько-профорієнтаційну роботу серед батьків, у провідній газеті української еміграції «Свободі» порушував проблему важливості музичного виховання дитини як майбутнього члена суспільства, слухача і поціновувача музики, а тому завдання музичної освіти – це не тільки підготовка професіоналів-віртуозів, але й виховання музично розвиненої особистості.

Михайло Гайворонський при всій різновекторності своєї діяльності (композитор, диригент, виконавець, музично-громадський діяч) не оминав питань музикознавства та публіцистики. Він написав біля 50-ти різних статей, оглядів, рецензій на різні музичні теми, більшість з яких з'являлися в газетах та журналах США, Канади впродовж тривалого часу – від 1920 до 1949 року. Статті публіциста мали виразний виховно-повчальний та соціологічний аспекти. М. Гайворонський, звертаючись до молоді, батьків та широких кіл громадськості, намагався привернути увагу до музики, навчитися її слухати та полюбити [3]. Музикознавчий і критичний доробок Антона Рудницького (США) представлений критичним оглядом «Українська музика», статтями і рецензіями, що увійшли до збірника «Про музику і музик» [12; 13; 14; 15]. Намагаючись залишатися на вістрі часу, автор порушує соціологічні проблеми музики. Хоч він не був прихильником популярної музики, проте вважав, що не слід її пов'язувати із загрозою

денаціоналізації, а у стосунках із молоддю – намагатися зрозуміти її проблеми і смаки, в тому числі музичні [13]. Торкаючись проблем естетики, А. Рудницький вважав, що «оцінка мистецьких вартостей іде шляхом пристосування критеріїв відвічних законів естетики, рівноваги форми шляхетності виразу, щирості змісту, досконалості технічних засобів, тонкості мистецького смаку» [14, с. 98]. Інші статті критика порушували ряд проблем музичної культури. Так, розмірковуючи на тему музичних студій українців у країнах Європи, він характеризував головні центри фахової музичної освіти (Лондон, Прага, Відень, Будапешт, Париж), а також наголошував на важливості впливу музичної атмосфери фахових кіл: «Побут на музичних студіях за границею повинен студентів дати не тільки фахову освіту, досконалість ремесла, але передовсім: навчити його музичного європейського смаку і розкрити перед ним обрії сучасної музичної дійсності» [14, с. 307].

Одним з провідних музикознавців діаспори другої половини ХХ ст. був Василь Витвицький. Його монографії, збірки статей, нариси (історичні та нариси творчості композиторів і виконавців), музично-теоретичні та культурологічні розвідки, рецензії, доповіді, мемуари, епістолярна спадщина вражають широтою інтересів [2]. Впродовж майже вісімдесяти років В. Витвицький був свідком та активним учасником музичних подій в Україні та діаспорі, а тому його музикознавча та публіцистична спадщина, створена впродовж 70 літ, є важливим джерелом історії української музики. У 1949 р. В. Витвицький прибуває до Детройта (США), де активно працював у різних сферах музичного життя, в тому числі музикознавстві та публіцистиці. Він виступає із програмною доповіддю-оглядом стану української музики в Україні та діаспорі «Українська музична сьогочасність» на Першій зустрічі українських митців Америки та Канади в Торонто (1954). Важливо, що вже тоді вчений в доповіді висловив думку про три рівні музичного мистецтва: творці – виконавці – слухачі (останніх автор часто трактує у своїх працях як співтворців у найширшому розумінні), яка отримала наукове обґрунтування в сучасних теоріях комунікації та соціології.

У 1962–1972 рр. у Твін Сіті (Міннеаполіс, Міннесота, США) видавався журнал-квартильник «Вісті-Herald» (1963–1970), пізніше – «Музичні вісті» (1970–1972) як бюлетень українського хору «Дніпро». Фаховістю відзначалися тут статті відомого співака та педагога М. Скали-Старицького [17].

Важливим соціологічним аспектом музичної культури діаспори є аналіз святкувань та концертів, характеристика слухачької публіки. В основному схема та форма проведення громадських свят в діаспорі була традиційною, запозиченою з рідного краю: реферат, пісні (хорові та сольні), окремі інструментальні твори, декламації, театральні вистави. Це було дійство, участь у якому брали дорослі, молодь і діти. Велика кількість таких святкувань не завжди відповідала їх якості. Журналіст, редактор газети «Гомін України» В. Дідюк в 1974 р. пише критичну статтю про відзначення національних свят. Автор відзначає такі прогалини в їхній організації, як брак серйозного підходу, невдалий підбір членів оргкомітетів, непродуманість значення і змісту окремих свят, їхніх програм, довготривалість імпрез (від чотирьох до п'яти годин, а то й більше), не завжди високий мистецький рівень виконавців, невихованість публіки, яка запізнюється, розмовляє під час концерту. Все це відштовхувало молодь від таких заходів, а тому, звертаючись до української громади в Канаді, В. Дідюк наголошував: «Пам'ятаймо, що всі наші національні і релігійні свята виконують також виховну роботу і скріплюють глибоке почуття пошани і пошанування минулого і сучасного» [5, с. 107]. У 1950-х роках А. Рудницький теж порушував проблеми якості святкувань і закликав: «Побільше сучасної української музики в програмах і побільше відваги й авторитету у відношенні до невибагливого й, на загал, дешевенького смаку публіки – це повинно бути гаслом усіх наших професійних музик-виконавців» [12].

Про важливу проблему «слухач і сучасна музика» на шпальтах преси писав композитор Ігор Білогруд. Він, зокрема, бачив декілька причин повільного просування сучасної музики в концертних програмах: велика різниця у музичній мові творів класичного, романтичного, імпресіоністичного та сучасного стилів; непідготовленість слухача та консерватизм критиків [1]. Автор писав також про вплив засобів масової технічної інформації на непідготовленого слухача, «засмічення» його слухового досвіду неякісними або низькопробними творами.

Виконавці діаспори, які намагалися пропагувати українське музичне мистецтво в іносередовищі, також зустрічалися з проблемами музичного рівня публіки та їхніми смаками. О. Кошиць так характеризував ситуацію в Америці 1930-х років: «Що стосується музичного рівня публіки, то говорити про це дуже важко, оскільки тут збіг всіх національностей і всіх ступенів розвитку музичного. Характерно тільки те, що у відсотковому відношенні до більшості Америка стоїть нижче Росії: на всю Америку тільки три опери, з яких тільки одна не знає дефіциту – це Метрополітен – і то тільки тому, що майже вся абонована мільйонерами за колосальні гроші. ... Міст п'ять-шість мають прекрасні філармонічні оркестри, теж під заступництвом мільйонерів, оскільки щорічно зазнають колосальних збитків. ... Решта: кінематографи і Лов-театри (легка музична комедія і дивертисмент ... Для більшості ж улюблена музика: « джез-банд »..., «Непрофесійність загального музичного рівня прямо-таки вражає» [Журнал 45-46]. І літературознавці діаспори, дописуючи до періодичних видань, теж порушували питання української музичної культури. Одним з активних авторів був Володимир Леник з Німеччини. Ряд публікацій 1950–1960-х рр. журналіст присвятив сумівським колективам (жіночому хору «Діброва», чоловічому хору «Прометей», оркестру «Батурин»), а також хорам «Кобзар», «Ікона», «Візантійському хорові» та ін. Автор добре розумів, що цивілізований світ сприйме нас тільки тоді, коли переконається у високому рівні нашої культури, а тому, знайомлячись із українськими громадами в Канаді, США, Великобританії, Австрії, Бельгії, Франції, прагнув висвітлити культурні надбання української діаспори. Добірка статей журналіста, що побачила світ уже в незалежній Україні [8], об'єктивно передає мистецьку атмосферу української діаспори повоєнних десятиліть.

У тому ж ключі працював літературознавець, багатолітній редактор «Українського слова» (Париж) Олег Штуль-Жданович. У цій газеті впродовж 1950-х років він друкує статті, присвячені діячам української діаспори, зокрема тим, які творили у Франції (скрипалю А. Вирсті, співаку М. Скала-Старицькому), а також гастролям в Європі Капели бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройта у 1958 р., диригенту «Візантійського хору» М. Антоновичу, співаку М. Мінському [21]. У статтях О. Штуль-Ждановича чітко простежується соціокультурний контекст. Так, у статті «Імпреза високої кляси» про концерт співака М. Скала-Старицького в залі «Gaveau» в Парижі він полемізує із тими представниками української еміграції, які вважали, що в основу її діяльності мають бути покладені політичні, пропагандистські акції, а не мистецтво. Автор переконує, що «мова мистецька – міжнародна мова, й нею можна сказати найскорше й найлегше багато важливого, а може, й наважливішого», що в житті інших народів «культурна вага йде в парі з вагою політичною», що «якщо ми виходимо на політичну арену, то мусимо виходити й на культурну, інакше ніхто не повірить, що наш вихід на політичну арену є заслужений», «доки Лисенко чи Гнатишин не стануть поруч Верді й Гуно, доти й політичні справи не посунуться вперед» [21, с. 222–223]. На прикладі творчості М. Скала-Старицького автор доводить незамінну роль митців в утвердженні української культури у світі. Після гастролей співака до США у 1957 р. О. Штуль-Жданович друкує інтерв'ю, в якому разом із М. Скала-Старицьким роздумує над роллю митця, публіки у культуротворчих процесах, над проблемами української еміграції [21, с. 483–484]. Митець з тривогою говорить про регрес еміграції на основі спостережень за публікою – якщо раніше вона була масовою, то тепер менш чисельна, але вже така, що її можна назвати «добірною», тобто такою, що розуміється на співі. В цілому співак констатував збайдужіння загалу: «Люди включаються за матеріальні добра, за особистий добробут, і настає переоцінка цінностей: що таке концерт у порівнянні з сеансом телевізії, де виступають гангстери й відбуваються змагання за тисячі доларів?» [21, с. 481–486]. Українці, прибувши до Америки, опинилися в зовсім інших умовах, у яких вони жили до того і не тільки в Україні, але і в Європі. Ці нові умови не тільки знищили ієрархію людей, але й ієрархію цінностей. Це стає небезпечним явищем для української спільноти, яка має залишатися українською спільнотою при всій лояльності до Америки: «Зруйнувавши себе як українську спільноту, українці не будуть вартісні навіть для Америки, а про виконання своїх завдань супроти України вже й мови не може бути» [21, с. 485]. І ще одне важливе спостереження: Америка «так охоче приймала еміграцію поневолених Москвою народів також тому, щоб вони принесли дещо ідеалізму, дещо освіжили атмосферу й влили ідейне підсилення, необхідне для

всякої потуги, що поруч матеріяльних засобів мусить мати й ідейний багаж, якщо хоче виконати своє завдання – бути лідером вільного світу» [21, с. 485]. У статті про поїздку скрипаля А. Вирсти до США та Канади в 1958 р. журналіст зачіпає проблеми професійності українського музичного мистецтва за кордоном і з жалем констатує, що цього високого рівня в культурному житті українська діаспора ще не досягла, а відсутність професійних українських організаторів концертів не може втамувати її бажання почути високе мистецтво [21, с. 241–247]. О. Штуль-Жданович звертає увагу на склад публіки на концертах скрипаля. Це була насамперед інтелігенція: «Відсутність загалу на скрипкових концертах свідчить лише про те, що скрипка в нас ще не має свого слухача, як і, напр., віолончеля» [21, с. 243]. Автор привертає увагу до проблеми координації діяльності українських громад у світі: «Це корінна проблема в усіх ділянках. Роздроблення доводить до того, що робиться дуже багато, але не можна нічого зробити на більшу скалю. А це призводить до того, що загал оцінює українську працю як малу, провінційну, не атракційну в американських масштабах» [21, с. 244]. О. Штуль-Ждановича хвилювали проблеми інтеграції української культури у світовий культурний простір, а для її представництва необхідно виховувати музикологів, які у світових енциклопедіях напишуть про Бортнянського як про українця [21, с. 306]. Ці заклики почули А. Вирста, М. Антонович, пізніше Р. Савицький-молодший, які активно інтегрували відомості про українську музику, її композиторів та виконавців для зарубіжних енциклопедій та довідників.

Стоячи на засадах розбудови професійного музичного мистецтва, О. Штуль-Жданович різко критикує самозаспокоєння і гордість діаспори масовою культурно-освітньою роботою – будовою церков, безкочечним числом хорів і газет: «Все це добре й необхідне, але пересічний рівень сьогодні не задовольняє навіть нас. ... коли люди не знайдуть задоволення духовних потреб у своєму, то шукатимуть у чужому й денаціоналізуватимуться» [21, с. 308].

Підсумовуючи, зазначимо, що в діаспорі було здійснено успішні спроби розбудови соціологічної інфраструктури музичної культури: створено соціологічні та науково-освітні інституції для підготовки музикознавців. У музикознавчих та публіцистичних статтях науковців та журналістів приверталася увага до таких проблем, як зв'язки української музичної культури з культурами інших народів, висвітлення нових музичних явищ, зокрема джазу, виховання смаку і розуміння музики у слухачької публіки, якості музики, святкування та концертів у культурному середовищі емігрантів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білогруд І. Слухач та сучасна музика / І. Білогруд // Овид. – Чикаго, 1957. – Ч. 2–3 (79–80). – С. 35.
2. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / В. Витвицький ; [упор., підготовка до друку, коментарі, перекл. і переднє слово Л. Лехник; відп. ред. Ю. Ясіновський]. – Львів, 2003. – 400 с.
3. Гайворонський М. Учіль дітей музики / М. Гайворонський // Календар УНС на рік 1929. – Джерзі Ситі, США. – С. 128; Гайворонський М. Хорове діло / М. Гайворонський // Календар УНС на рік 1929. – Джерзі Ситі, США. – С. 124–127; Гайворонський М. Як нам піднести нашу музичну культуру (Думки на імїграції) / М. Гайворонський // Календар УНС на рік 1930. – Джерзі Ситі, США. – С. 104–106; Гайворонський М. Моменти з життя музиків / М. О. Гайворонський // Календар УНС на рік 1931. – Джерзі Ситі, США. – С. 108–109; Гайворонський М. Початки музики / М. О. Гайворонський // Календар УНС на рік 1931. – Джерзі Ситі, США. – С. 104–105.
4. Дипломна робота С. Масляка «Музична драма Ріхарда Вагнера» та його ж дисертація «Джес на тілі епохи» // ЦДАВО України, Ф. 4465, оп.1, спр. 616.
5. Дідюк В. Дещо про відзначування національних свят / Василь Дідюк // На народній ниві: нариси – статті – коментарі – репортажі / Василь Дідюк. – Торонто : Накладом автора з друкарні Видавничої спілки «Гомін України», 1982. – С. 102–107.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : [монографія] / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.

7. Кошиць О. Листи до друга (1904–1931) / О. Кошиць ; [упоряд., коментарі, вст. стаття і покажчик імен Л. О. Пархоменко]. – К. : Рада, 1998. – 190 с.
8. Леник В. Українці на чужині або репортажі з далеких доріг / Володимир Леник. – Львів : Червона калина, 1994. – 335 с.
9. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) : дис... канд. мист-ва : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Мартиненко Оксана Василівна. – НМАУ. – К., 2001. – 310 с.
10. Нариси з музичної соціології : навч. посіб. для вищих і середніх спец. муз. закладів / Кияновська Л. О., Пилатюк О. Б., Скорик А. Я., Ластовецька-Соланська З. М. – Львів : Сполом, 2011. – 146 с.
11. Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського / Паріс Олена Анатоліївна // Архів ЛНМА : [дипломна робота; ЛДМІ ім. М. Лисенка]. – Львів, 1994. – 199 с.
12. Рудницький А. За нові твори в програмі концертів / А. Рудницький // Свобода. – 1955. – 17 верес., ч. 179.
13. Рудницький А. Популярна музика і загроза денаціоналізації / А. Рудницький // Свобода. – 1974. – 23 лют., ч. 36.
14. Рудницький А. Про музику і музик / А. Рудницький. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто : НТШ. Б-ка Українознавства, ч. 39. – 1980. – 336 с.
15. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
16. Савицький Р. УМІ в третьому році існування / Роман Савицький // Свобода. – 1954. – 24 верес., ч. 184.
17. Скала-Старицький М. Інтерпретація / М. Скала-Старицький // Вісті. – Твін Сіті, Мінн., 1967. Ч.2 (21). – С. 15–17; Скала-Старицький М. Проблеми співацької кар'єри / М. Скала-Старицький // Вісті. – Твін Сіті, Мінн., 1967. – Ч.1 (20). – С. 19–21; Скала-Старицький М. Театр і публіка [Текст] / М. Скала-Старицький // Визвольний шлях. – Лондон, 1964. – Кн.1/192. – С. 21–24.
18. Шешко Ф. Чеські музики в українській церковній музиці: Скорочений переклад докторської дисертації, опублікованої чеською мовою у Празі 1935 року / Ф. Шешко // Беднаржова Т. Федір Шешко, український вчений-педагог, музиколог-теоретик. – Тернопіль – Прага : Горлиця, 2000. – С. 45–82.
19. Трощинський В. Український соціологічний інститут у Празі : організація і наукова праця (1924–1932 р.) / В. Трощинський // Українська діаспора. – К. – Чикаго : Ін-т соціології НАН України, Редакція Енциклопедії укр. діаспори при НТШ (США), 1992. – Ч. 2. – С. 138–150.
20. Цегельський Є. Чехи і галицько-українська музика ХХ ст. / Є. Цегельський // Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського // Архів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка : диплома робота ; [Переклад з чес. О. Паріс] ; Львівський держ. муз. ін-т ім. М. Лисенка. – Львів, 1994. – С. 35–122.
21. Штуль-Жданович О. Ціною крові / О. Штуль-Жданович. – Нью-Йорк–Київ–Торонто : Вид-во ім. Олени Теліги, 1997. – 592 с.
22. Steško F. Čeští hudebníci v ukrajinské církevní hudbě (z dějin haličsko-ukrajinské církevní hudby / Fedir Steško. – v Praze : nácladem České Akademie Věd a Umění, 1935. – 46 s.

Б. Д. КИДРАТЮК

ОБРАЗИ ДЗВОНІВ І ДЗВОНІНЬ У ХОРОВИХ ТВОРАХ А CARPELLA УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті виділено хорові твори а cappella українських композиторів, де різними засобами створено образи дзвонів, дзвінків, церковних і світських дзвонів. Масштабне наслідування музики дзвонів почалося в час розквіту партесного концерту. У хорових творах відтворюються канонічні дзвоніння, биття в набір дзвонів, сполошні звучання одного інструмента чи сумний подзвін. Привернуто увагу до потреби правильного використання кампанологічних термінів.

Ключові слова: українські композитори, хорові твори а cappella, бароко, засоби, наслідування, образи, дзвін, дзвінок.

Б. Д. КИДРАТЮК

ОБРАЗЫ КОЛОКОЛОВ И КОЛОКОЛЬНОСТЕЙ В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А CARPELLA УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Выделены хоровые произведения а cappella украинских композиторов, где различными средствами созданы образы колоколов, звонков, церковных и светских звонов. Масштабное наследование музыки колоколов началось во время расцвета партесного концерта. В хоровых произведениях воссоздаются тревожные звучания одного инструмента или погребальный звон, разные канонические звоны. Привлечено внимание к потребности правильного применения кампанологических терминов.

Ключевые слова: украинские композиторы, хоровые произведения а cappella, бароко, средства, наследование, образы, колокол, звонок.

B. D. KINDRATYUK

IMAGES OF BELLS AND BELL-RINGING IN CHORAL PIECES A CARPELLA OF UKRAINIAN COMPOSERS

A dominant of the soundscape of Ukrainian villages and towns from olden times were church and temporal bell-ringing. This reflected in folklore, works of writers, in painting and music. It is noticed mutual influence of choral and bell-ringing spiritual music in historical aspect. Imitation of bell-ringing is defined as a set of expressive means, included to a choral canvas, that favor representation of a liturgical action. The problem is seen in the absence of overall review of the use of the image of bells, ringings, imitation of sounding of variety of church bell-ringing in choir pieces а cappella of Ukrainian composers.

Widespread imitations of bell-ringing on East-European cultural space appeared in Ukrainian choral music. In the era of Kozak Baroque one of the important genres was a part concert. A system of expressive means, new features of national music style were formed in it. Here, in a choir singing it is observed similarity with the sounding of a set of bells.

Imitation of clanging, ringing can be heard in works of Mykola Diletsky, in particular in «The Ascension canon» («Voskresensky kanon»). Bell-ringing resounds in prychasnyky – small compositions of Maksym Berezovsky for texts from the Psalter. Semantics of bell-ringing protruded in spiritual works of Dmytro Bortyansky, in particular to the text «We Praise You Lord», and in works of Artem Vedel – in choral concert No.25 «Lord, my God, we trust in You».

Inheritance of bell-ringing made liturgical works of Mykola Leontovych more variable. An imitation of clanging a church bell during «The Creed» can be heard. «The Creed» is the biggest part of «Church Service» of Igor Sonevyskiy. In samples of modern reading of common linguistic-and-stylistic features of Ukrainian spiritual music there are distinguished St. John Chrysostom liturgies of Lesya Dychko, Myroslav Skoryk.

Development of choral music a cappella made the tradition of bell-ringing inheritance more variable. Warning-and-calling intonations of alarming bell-ringing are reproduced by Stanislav Lyudkevych in his work for Ivan Franko's «The Eternal Revolutionary». The imitation of Kyiv bells of different weight was heard in Grygoriy Kontsevych's edited version of a Christmas carol (words of Mykola Golovashchenko) «In Kyiv town» (a transcription for a folk choir of Anatoliy Avdiyevskiy). The function of big bells here is performed by the singing of bass voice parts, the function of smaller alto (everyday) idiophones are reproduced by middle voice parts, and the function of small (back-bell) – upper (soprano). Among the means of creation of a bell-ringing image in this work there is a fragmentation of a rhythmic figure from dotted halves to sixteenth-notes.

The work starts with accentuated fifths in basses on which the middle voice parts are put, and after some time also a soprano. Rhythmic repetition of the same sounds, second and fourth combinations are special. These expressive means contribute to the imitation of a festive bell-ringing.

Music authors used intonations of funeral knells; in particular, they imitate clangs from the smallest to the biggest bells (plunking). The emphasis on the ineffability of grief is expressed in bell-ringing by a final clanging on all bells. Their sounding can be envisaged during cluster performance on sfz.

Echo of powerful bell-ringing can be heard in basses' singing. The image of a festive bell-ringing is created by the singing of altos with basses eighth, and a soprano and tenors – with fourths. Solemn bells clangs are imitated with the help of the singing halves. Choral instrumentation with an ostinato figure in upper voice parts also helps to create an image of a bell-ringing; at this a discord of groups in a choir plays a great part. Choral clanging of chimes emerges from imitation pentachord melodies, folklore pentameter turns. Frequent doubling of the «m» sound creates an image of a bell-ringing fading in very well. Imitation of chime is created with the help of polyphonic method ostinato (on invariable melodic background develops a vocal scherzo). Sometimes works begin with a fifth, like a two bells clang (is sung with a mouth shut by tenors and basses).

Owing to the skillful use by composers of choral means we can hear the inheritance of canonical bell-ringing, festive multitimbral sounding of a set of bells, warning alarming clangs on one idioph or sorrowful ringing; the skill of creators of choral pieces allows even to imitate the fading in of a bell's overtones. Such images assist in successful realization of artistic tasks of choral pieces as a condition of their vitality.

Key words: *Ukrainian composers, choral works an a cappella, baroque, facilities, inheritances, offenses, ringing, bell.*

В українській культурі вельми значимою є вокально-хорова творчість, яка пройшла шлях від народних пісень і церковного хорового співу та партесного концерту до найрізноманітніших композицій, що з'явилися як інтерпретація поезій видатних митців. Актуальність проблеми полягає у відсутності огляду використання образу дзвонів, дзвінків чи імітації різними засобами виразності їх звучання в хорових творах а cappella українських композиторів.

Прикро, що в окремих статтях розгляд використання таких відтворень подано без згадок про попередні розвідки [2], не аналізуються твори митців української діаспори; у публікаціях автори показують слабку обізнаність із різновидами церковних дзвонів. Серед ознак української музичної мови привернуто увагу до значимості наслідування дзвонів у творчості Миколи Лисенка (1842–1912) [17, с. 83], Олександра Кошиця (1875–1944), Миколи Леонтовича (1877–1921) [16, с. 143], Левка Ревуцького (1889–1977) [14, с. 149], Бориса Лятошинського (1895–1968) [15, с. 123] й інших композиторів. Зауважено відображення дзвонів серед особливостей утілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці [35], нагадано про поліритмію дзвону [38]. Привернута увага до опису звучання дзвонів у науковій

спадщині Станіслава Людкевича (1879–1979), використання ним і Миколою Леонтовичем образу дзвонів і дзвонін у музичних композиціях [11; 12]. Узагальнювалося наслідування церковних і світських дзвонін у творах українських композиторів [13], складалася нотографія їхніх творів, де використовуються дзвони чи співається про них або передаються дзвоніння [10, с. 230–233; 28]. Вивчається імітація дзвонін у композиціях Левка Колодуба [29]. Водночас у літургійній музиці Лесі Дичко, Віктора Камінського, Мирослава Скорика, Євгена Станковича виділено серед жанрово-стилістичних типів сонорний тип тематизму, включаючи й звучання дзвона [1] (правда, переклад терміна «колокольність» на «дзвоність» приймаємо за кальку, тому пропонуємо інші словосполучення). Вивчається наслідування композиторами дзвонін (на жаль, переважно на матеріалі російської літератури) як визначне явище слов'янської музики й одну із складових українського національного музичного стилю. Зауважено взаємовплив хорової та дзвонарської духовної музики, а імітація дзвонін визначена як особливий набір виразових засобів, що допомагають відтворити належний характер літургійного дійства [37, с. 28]. З'ясовано, що такі якості літургійного багатоголосся, як барвистість, колористичність, дисонантність співзвуч і їхня послідовність, перевага фонічних властивостей вертикалі над функціональними, розширення вокального діапазону, посилення «об'ємності» звучання зв'язані з дією інтонаційної сфери дзвонін на хоровий спів [37, с. 30–31].

Мета статті – спроба систематизації хорових творів а cappella українських композиторів, де використано образи дзвонів, дзвінків чи їхніх звучань, аналіз особливостей наслідування феномена дзвонін.

Звукове довкілля українських сіл і міст, домінантою якого були церковні й світські дзвоніння, майстерність дзвонарів у їхньому створенні відгукнулися в народній культурі, прозі, поезії, візуальних мистецтвах й музиці [9, с. 505–682]. Композитори, сприймаючи дзвін як складову життя людей і віддаючи належне характерності його звучання, при втіленні мистецького задуму різними засобами імітували дзвоніння. Це стимулювало винайдення своїх ілюстративних прийомів і засобів музичної виразності, композиції набували індивідуальних прикмет, вносилися яскравий елемент побутової звукової сфери. Утілення у творах образу дзвонів і дзвонін зумовлено, передусім, дією на людину місця її народження, виховання, національності, суспільно-політичних і особистісних подій, звукового довкілля. Увага до дзвонін пов'язана не тільки з їхнім широким побутуванням, а й підсилюється акустичним феноменом звучання дзвона. Така характерна особливість зумовлена його формою, що продукує не тільки гармонічні, а й негармонічні призвуки. Ця якість музики дзвона володіє особливою силою емоційного впливу на людину, викликає незвичні відчуття.

Характерно, що перші масштабні імітації дзвонін на східноєвропейському культурному просторі з'явилися, мабуть, саме в українській хоровій музиці. У добу козацького бароко одним із найважливіших жанрів був партесний концерт, великий за обсягом і за виконавськими засобами (переважно 12-голосі композиції). У ньому виникла система виразових засобів, сформувалися нові риси національного музичного стилю. Як і архітектура того часу, багатоголосий спів оперував великими за діапазоном звуковими масами. «Чуттєва рельєфність образів зіставлення моноліту й вишуканих деталей, винахідливість у комбінуванні вертикалі й горизонталі – це характерне такою мірою партесному концертові, як і архітектурі II половини XVII – I половини XVIII ст.» [5, с. 72]. Композитори членували звукову масу й комбінували при цьому барвисті темброво-колористичні поєднання, використовували перегукування груп голосів: на терцієво-акордовий рух басів накладалися репліки тенорів або дискантів. Партесному концертові притаманна постійна мінливість, зіставлення могутнього звучання всього хору й різних за складом ансамблів, зміна типів багатоголосся, коли голоси розгалужувалися висотно й ритмічно [5, с. 58–72].

Дослідники помітили в таких жанрово-стилістичних ознаках партесних піснеспівів схожість із звучанням набору дзвонів на дзвіниці. Цю спільність виявили в ритмічній побудові, коли «різномірність» барокового багатоголосся утворювала на тлі елементарної гармонії складний комплекс, поліфонічну фактуру. У прославних концертах урочистий передзвін імітується засобом барвистих фактурних, ритмічних і регістрових зіставлень на фоні витриманого мажорного тризвуку. Тут простота гармонічної побудови поєднується з ритмічною

багатоскладовістю хорових партій, що імітують звучання набору дзвонів (дрібні ритми в партіях дискантів як переливи звучань малих дзвонів, темброві «передзвони» альтів і тенорів у середньому регістрі хорового діапазону, рідкі мірні удари басів як наслідування звучання великого дзвона). За таким зіставленням хоріві твори поділяють на дві групи. В одній водночас із звичним для хорових партитур розвитком застосовують запозичені засоби наслідування дзвонів: фактурні, мелодичні, гармонічні; з ним поєднуються народнопісенне багатоголосся (ритмічна, інтонаційна видозміна вихідної поспівки, підголоскова фактура, октавні каданси, терцієва втора). Іноді головна тема-поспівка нагадує дзвонарську формулу завдяки вузькому діапазону, виразним ритмічним акцентам; ударами дзвонів гучать активні октавні втори й терцієво-квінтові каданси. До іншої групи належать вокальні твори, де втілені фактурні, ритмічні, структурні принципи організації дзвонів. Вони змальовуються в хорових партіях дзвінком, октавним дублем скандування окремих словосполучень і варіантним розвитком трихордових поспівок; фактурною поліплановістю – ритмічним дробленням поспівок у жіночих партіях на тлі витриманої педалі низьких голосів (нагадує гул великого дзвона); зіставленням терцієвої втори сопрано, тенора з пульсацією альта на фоні могутніх квартових ударів басів. Ці засоби дозволяли передати урочисту атмосферу передзвону [37, с. 32–34]. Тобто запозичення виразових прийомів дзвонів у хоровій музиці проявилось на різних рівнях: семантичному – відтворення святкової атмосфери богослужіння; інтонаційному – насичення хорових партій характерними для дзвонів інтонаціями; фактурному – диференціація хорових партій у темброво-акустичному й ритмічному відношеннях, імітація в кожній з них звучання дзвонів із набору на дзвіниці – від найменших до найбільших; гармонічному – створення дисонансної вертикалі, наповненої «терпкими» співзвуччями та їх оберненнями [37, с. 35].

Святковий передзвін передусім учувається в композиціях великодньої тематики Миколи Ділецького (бл. 1650–після 1723), зокрема «Воскресенському каноні». У дрібних переливах таких його творів часом прослухується імітація звучання дзвінків. Урочисті дзвоніння відлунюються в причасниках – невеликих хорових композиціях Максима Березовського (1745–1777) на тексти з псалтиря. У таких композиціях виділили «Радуйтеся, праведні» та «Хваліте Господа з небес» (№ 3), що мають урочисто-панегіричну образність. Завдяки насиченості гармонічного розвитку, виразовості й колористичності гармонічного засобу [18, с. 189] тут відчувається характерність дзвонів. Удар у важкий дзвін нагадують опорні ноти в басовій партії як підґрунтя твору. У Дмитра Бортнянського (1751–1825) семантика дзвонів виявляється в духовних творах (лише композицій до тексту «Тебе Бога хвалим» у нього 14 [31, с. 153]). Ця ознака підсилюється тим, що тут переважають бадьорі тони [31, с. 144]. Серед прийомів творення, які з'явилися завдяки Д. Бортнянському, є «унісонні, у декілька октав фрази в усього хору, що утверджували ключові слова тексту концерту; ефект наростаючого *crescendo*, що досягався вступом все більш високих за тембром хорових груп; контрастне протиставлення протяглого баса й мелодії у верхніх голосів, дубльоване в терцію чи сексту. Завдяки цьому могутнє звучання хору а *cappella* впритул наблизилось до звучання оркестру чи органу» [3, с. 16]. Подібні прийоми характеризують імітування биття в різні дзвони, зокрема приєднання звучання багатьох із них на дзвіниці чи в місті, протяглі звуки великих ідіофонів, на тлі яких чути передзвін інших.

Імітація дзвону є в концерті № 25 «Господи, Боже мой, на Тя уповах» Артема Веделя (1767–1808). Із 111-го такту, коли хор співає на *tr* «І да возвеселяться, возвеселяться», починається наростання звука, яке завершується в 115-му такті на *f* акордом половинною нотою й наступними двома чвертками, що може імітувати вдаряння у дзвони¹. У збірці «Христос воскрес» уміщено під такою назвою тропарі Великодня, зокрема дві композиції А. Веделя. У другому творі з четвертого такту виразно чути в басовій партії наслідування звуків великого дзвона, їхні квартові ходи; партія дисканта час від часу імітує передзвін менших дзвонів [36, с. 9; 10–11]. Правда, як твердить Т. Гусарчук, А. Ведель не вдавався до прямих імітацій ударів

¹ Матеріали бесіди з Володимиром Сивохіпом (Домашній архів автора).

дзвонів, а в другій його композиції явно вчуваються образи їх звучань. З урахуванням таких стилізованих ознак вважають, що цей твір належить Григорію Китаєстому (1907–1984)¹.

Наслідкування дзвонів урізноманітнювало літургійні твори. В описі «Літургії св. Іоанна Златоустого» М. Леонтовича згадано звукообразальність, що скидається на образ веселого передзвону, де відтворена гучність різних дзвонів [7, с. 70]. Найвиразніше митець імітував такі удари в «Достойно є». Перші чотири такти розпочинаються вступом чоловічої групи «достойно є» на *p*. Головну роль виконують басы, що наслідують звуки важких дзвонів (розспівування складів на залігованих звуках «d – a» (низхідний рух чвертками з тоніки на домінанту); спів тенорами цих же слів на звуці «a» половинними місцями утворює з басами квінту, яка притаманна дзвонінням. Басы наступні шість тактів ведуть свій дзвонарський рефрен уже на *pp*, тобто далі виділяються альти, що вступають на *tr*, підкреслюючи «достойно є» на фоні квартового ходу басів [20, с. 264] (в іншій літургії на початку цієї частини в чоловіків і жінок – *f*) [21, с. 114]. Якщо перші 10 тактів кожен склад розспівується басами на цих двох нотах, то в 14–16 тактах відбувається поділ на вісімки й шістнадцяті. Це ще більше нагадує часті удари дзвонів, що підводять до слів «Матір'ю Бога нашого». Дещо змінений дзвонарський мотив з'являється в басів перед закінченням частини на словах «Дійсню Богородицю Тебе». Заключні акорди хору половинними нагадують помірні удари дзвонів «у всі» [20, с. 264–265]. У відновленому варіанті «Літургії» М. Леонтовича, що збагатилась, окрім інших номерів, піснеспівом «Вірую», при його виконанні в соло басів у мелодекламаційній оповіді вчуваються удари била [21, с. 103–108]. Частина «Хваліте Господа з небес» починається на *mf* співом у чоловічій партії квінтових (ре–ля) дзвоноподібних помірних ударів чвертними. Друга половина цього фрагмента «Літургії» звучить на *f* акордами всього хору. Згадані квінтові повтори лунатимуть вісімками й чвертними в заключних її частинах [21, с. 123–124].

Вчувається імітація биття у дзвін-благовісник на «Вірую» найбільшої частини в «Службі Божій» (окремі пісні написані І. Соневицьким для мішаного хору). Розпочинається хор «Вірую» в унісон на мотиві української думи; далі провідна роль належить рецитації баса на фоні акордів хору без слів [25, с. 27].

Серед сучасного прочитання мовностильових рис духовної музики виділяють Літургію св. Іоана Златоустого Л. Дичко. Тут теж зауважено етнохарактерні прийоми хорового письма. Вони поєднані з модерними способами організації музичного полотна, а поміж засобів «симфонізації» хорової фактури духовних творів (намічена ще в Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя та продовжена М. Лисенком, композиторами «нової школи») використано сонорне трактування хорового ансамблю, нетрадиційні прийоми (шепіт, свист, декламування тексту, глісандо), коливання кластерів як тло для соло баритона, а також «збережена традиція звукообразальності (імітація дзвонів у № 4 «Слава Отцю і Сину», № 11 «Алилуя»)» [16, с. 146].

У Літургії св. Іоана Златоустого для дитячого хору Л. Дичко імітується святкове дзвоніння зміною мажор–мінор; при цьому трапляється збільшений тризвук; акцентовані акордові тризвуки *as*, перекличка акордів у перших двох тактах. У № 18 «Отче наш» октавні ходи з акцентом звучать, як закличні удари у дзвін. У головній молитві такі ходи нагадують биття у великі дзвони. У подальшому розвитку твору створено образи інших дзвонів.

Прикладом імітації биття у дзвони як засобу внесення контрасту в музичні композиції є Літургія св. Іоана Златоустого М. Скорика. Серед її канонічних 11-ти частин в останній – «Милість миру. Тебе оспівуємо» переживається блаженне усвідомлення святості й радість особливого відчуття – піднесення до Бога своїх сердець. Насичена музична тканина поступово наживає своєрідної прозорості й невагомості; урешті, на словах «Свят» досягається вершина – хор пронизливо яскраво й радісно імітує дзвоніння. Фрагмент «Господь Саваоф» написаний як гімн, що допомагає подати розділ «Тебе оспівуємо» в цьому контексті як м'яку ліричну коду, «у якій проте відчуваються і далекі відзвуки дзвонів» [8, с. 576–577]. Тобто наслідкування дзвонів підкреслює кульмінацію частини або створює благовісний фон як утвердження міцності Віри.

¹ Матеріали бесіди з Тетяною Гусарчук (Домашній архів автора).

Композитори, яким потрібні були тривожно-закличні інтонації сполошних дзвонів (їм характерна енергійна пульсація ритму, динамічність, напруженість звучання), імітують їх кожен по-своєму. Вони своєрідно наслідуються в хоровому творі С. Людкевича на слова Івана Франка (1856–1916) «Вічний революціонер» (1898). Тут стислий, короткий афористичний матеріал крайніх частин, що ґрунтується на інтонаціях і ритміці закличних пісень [27, с. 90], нагадує удари сполошного дзвона, який ще з княжої доби закликав до боротьби.

Розвиток хорової музики урізноманітнив традицію наслідування різних дзвонів. Імітацію музики київських дзвонів різної ваги знаходимо в обробці Григорія Концевича (1863–1941) колядки (слова Миколи Головащенко) «У Києві граді» (перекладення для народного хору Анатолія Авдієвського). Функцію великих дзвонів тут виконує спів басових голосів, менших альтових (буденних) ідіофонів відтворюють середні голоси, а малих (зadzвонних) – верхні (сопрано). Серед засобів створення образу дзвонів у цьому творі є дроблення ритмічної фігури від половинних нот із крапкою до шістнадцятих. Починається твір акцентованими квінтами в басах, на які накладаються середні голоси, а згодом і сопрано. Специфічною є також ритмічна повторюваність тих самих звуків, секундові й квартові поєднання [32, с. 80–82]. Ці виразові засоби сприяють добрій імітації святкових дзвонів.

Наслідуються звучання малого ідіофона в колядці «Чути дзвінок», опрацьованій для мішаного хору [6]. Розпочинається твір словами «Чути дзвінок: дзень, дзелень, дзелень. Дзвонить дзвінок». Його звучання в перших шести тактах твору хор імітує ритмічно й акордово. Далі кожен із чотирьох куплетів завершується рефреном «Дзень, дзелень, дзелень. Дзвонить дзвінок», у якому акордове й ритмічне хорове виконання знову наслідує дзвоніння. Перед початком кожного куплету хор співає перших шість тактів. Як чуємо, славлення Христового воскресіння обрамляється імітацією звучання дзвінка.

Твори дзвонарської тематики є у доробку Андрія Гнатишина (1906–1995). Обробка колядки «Возвеселімся всі разом нині» починається імітацією звучання набору дзвонів. У перших восьми тактах вступу половинні й чвертні ноти співаються на склад «дон», а вісімками передається від альтів до тенорів і басів поспівка «ді-лі, ді-лі». Згодом тема проводиться на тлі імітації помірних ударів дзвона. Словесний зміст останніх рядків куплетів утверджується наданням співу урочистості завдяки імітації ударів усіх дзвонів на дзвіниці [33, с. 16–17].

Глибини почуттів зачіпає використання інтонацій похоронних дзвонів. Композитори різними засобами виразності відтворюють скорботний настрій. Символічний зв'язок неба й землі імітується перебиранням від найменшого до найбільшого дзвона (від високого до низького звучання). Водночас у голосіннях звучав «зойкіт-крик», що виражається завершальним ударом у всі дзвони. Відтворення тенорами похоронних дзвонів є на початку обробки М. Леонтовичем народної пісні «Козака несуть». Також твір цього митця «Смерть» починається квінтою, ніби удар двох дзвонів (співається закритим ротом тенорами й басами). В обробці С. Людкевича пісні «Ой ходив чумак» [24] при виконанні перших двох рядків п'ятого куплету «Ой ударили / У великий дзвін» спеціально не виділено цього місця, тому інтерпретатор твору може лише виконавськими засобами розкрити трагізм змісту слів про смерть. В опрацьованні народної пісні «Ой дзвони дзвонять» Яків Степовий (1883–1921) для образу переддзвону застосував прийом *ostinato*, коли на незмінному мелодичному тлі розгортається вокальне скерцо. Виразну образно-колористичну роль має характерна гармонічна послідовність, у якій домінує плагальність, повторення окремих зворотів. Наприкінці твору, на фоні ударів «Бом» партією сопрано, використана інша гармонічна послідовність, що підкреслює святково-радісний передзвін. Образну аналогію з ударами великого дзвона створює звучання в тенорів і басів на склад «Бум» порожньої квінти.

На основі хорового інструментування з остинатною фігурою у верхніх голосах опрацьовував народну пісню «Ой дзвони дзвонять» Михайло Вериківський (1896–1962). Вагому роль у створенні образу їх звучання має різнобій тембрових груп, які сформували яскраву музичну ілюстрацію [34, с. 92].

Вміло наслідується урочисте дзвоніння в хорі «Великодній дощ» Василя Верховинця (1880–1938). Звучання великодніх переддзвонів вимальовується з імітаційних пентахордових поспівок, ліричних колядкових п'ятистопних зворотів [26, с. 58]. Подібно імітується звучання

дзвінків у творі В. Верховинця «Хор лісових дзвіночків», написаному на слова Павла Тичини [4, с. 50–51].

Легко впізнаються святкові дзвоніння у творі А. Гнатишина «Великодні дзвони». Перший куплет після слів «Христос воскрес» завершує імітація хором половинними нотами з крапкою вдарянь різних дзвонів на дзвіниці. Тема другого куплету, яку виконують сопрано, протягом перших 16-ти тактів проходить на фоні різнометрового імітування ударів різних за вагою дзвонів. Часте подвоєння звука «м» вдало створює образ згасання дзвоніння [22].

Свій напрям серед хорових творів сформував Валентин Сильвестров. Він поповнив сучасну музику особливими «сильвестрівськими» звучаннями. Серед цікавих його знахідок Наталія Костюк виділила ряд звукових моделей: лейтінтонаційність (низхідна/висхідна терцієві поспівки), лейтритмічність (тріоль) і лейтакустичність (різноманітні модифікації ефекту дзвоніння) [19].

Відлуння дзвоніння чути в співі басів на початку твору Остапа Мануляка «Давня коляда» (слова народні). На цьому фоні починається колядка. У завершальних рядках імітується святкове дзвоніння завдяки співу альтів із басами вісімками, а сопрано й тенорів – чвертними. Останні слова хор співає половинними, завершуючи виконання кластером на *sffz* як удар «у всі» [33]. Ілія Кобільник уміло наслідує дзвоніння у творі «Коляда-колядка» (сл. Лесі Лазурко). У вступі басы імітують кварто-квінтовими ходами удари великих дзвонів. Підключення інших партій створює образ звучання різних за вагою цих ідіофонів. Сопрано на слова «Дінь ді-лі дінь, дінь-дінь-дінь» наслідує малиновий передзвін найменших дзвонів. Соло проходить на тлі ударів великих дзвонів і барвистих акордів, які творять сопрано, альт і тенор [33, с. 45–51].

Дещо інакше проявляється семантика дзвоніння в обробці для мішаного хору Мирона Дацка поезії Терези Угрин «Дзвони дзвонять» [30, с. 18–19]. На імітування рівномірних ударів великого дзвона в чоловічій групі накладаються наслідування звучання малих дзвонів у середніх голосах (ритмічне дроблення).

Взаємовплив дзвонарської та хорової культури, зумовлений їх тривалим паралельним розвитком у межах церковного обряду й ґрунтуванням на ідейній, естетичній і символічній спорідненості, знайшов яскраве перевтілення в хоровій музиці українських композиторів. Масштабне наслідування ними церковних дзвоніння бере свій початок із часу розквіту партесного концерту доби українського бароко. Митці знайшли різні засоби розширення теми створення образів звучання бил, дзвонів і дзвінків у хорових творах а cappella. Завдяки цьому чуємо наслідування тривожного сполошного биття в один ідіоф чи сумний подзвін, різних канонічних дзвоніння, зокрема святкового різнометрового звучання набору дзвонів; майстерність творців хорових композицій дозволяє навіть імітувати згасання обертонів дзвона. Такі образи допомагають успішній реалізації художніх завдань хорових творів як умови їхньої життєвості. Перспективу подальших студій бачимо у вивченні особливостей наслідувань взаємодії образів звучання дзвонів у гармонії й окремих мелодійних мотивах інструментального супроводу та хорових партій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова Н. Літургична музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. ... канд. мистецтвозн. – спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Н. Александрова. – Одеська державна музична академія імені Антоніни Нежданової. – Одеса, 2008. – 18 с.
2. Безродня Є. Втілення образу дзвонів в творчості українських композиторів / Єлизавета Безродня // Тези XVI Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України», 8–10 січня 2014 р. – Київ, 2014. – С. 9–10.
3. Бортнянский Д. Неизвестные духовные концерты: для смешанного хора без сопровождения / Д. Бортнянский / [публик., ред. нотного текста, исследование и коммент. А. Лебедева-Емелина] ; Гос. ин-т искусствозн. – Москва : Музыка, 2009. – 165 с.

4. Верховинець В. Хор лісових дзвіночків (сл. П. Тичина) / Василь Верховинець // Хорові твори 20-х років / [упоряд. В. Брусс]. – Київ, 1969. – С. 50–51.
5. Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII–XVIII ст. / Ніна Герасимова-Персидська // Українське музикознавство. – Київ, 1971. – Вип. 6. – С. 58–73.
6. Дивна новина: зб. колядок в опрацюванні для мішаного хору / [упоряд. Р. Сіраптиця, І. Когут, Х. Бушак] : у 2-х кн. – Кн. I. – Львів, 2001. – С. 30.
7. Завальнюк А. Духовна спадщина Миколи Леонтовича / Анатолій Завальнюк // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету: педагогіка. – Кам'янець-Подільський, 2007. – Вип. XIV. – С. 66–70.
8. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Кияновська. – Львів, 2008. – 592 с.
9. Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України: монографічне дослідження / Богдан Кіндратюк ; [наук. ред. Ю. Ясіновський]. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. – 898 с.
10. Кіндратюк Б. Духовне здоров'я школярів і музика дзвонів: етнопедагогічний аспект: наук.-метод. посіб. (НМЦ «Українська етнопедагогіка та народознавство») / Богдан Кіндратюк. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 270 с.
11. Кіндратюк Б. Церковні дзвони й дзвоніння у науковій і музичній спадщині Станіслава Людкевича / Богдан Кіндратюк // Записки НТШ. – Т. CCXLVII : Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2004. – С. 103–112.
12. Кіндратюк Б. Церковні дзвоніння у хорових творах Миколи Леонтовича / Богдан Кіндратюк // Вісник Прикарпатського університету : мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 73–78.
13. Кіндратюк Б. Дзвони та дзвоніння у творах українських композиторів / Богдан Кіндратюк, Оксана Ткач // Історія релігій в Україні. – Кн. II. – Львів : Логос, 2007. – С. 499–508.
14. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX століття / Олександр Козаренко // Українське музикознавство. – Київ, 1998. – Вип. 28. – С. 144–153.
15. Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу / Олександр Козаренко // Українське музикознавство. – Київ, 2000. – Вип. 29. – С. 116–124.
16. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / Олександр Козаренко // Українське музикознавство ; [упоряд. І. Котляревський]. – Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 138–150.
17. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко // Наукове товариство імені Шевченка. – Львів, 2000. – 286 с.
18. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – Т. 2 : Друга половина XVIII ст. – Київ–Харків–Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. – 388 с.
19. Костюк Н. Тим, хто славу творить («Золотоверхому Києву» – 10!) / Наталія Костюк // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2006. – № 2. – С. 100–103.
20. Леонтович М. Літургія св. І. Златоустого (За рукописом 1920 р.) / Микола Леонтович // Леонтович М. Хорові твори ; [ред.-упоряд. В. Кузик]. – Київ, 2005.
21. Леонтович М. Літургія св. І. Златоустого [повніший другий варіант] / Микола Леонтович // Леонтович М. Духовні хорові твори ; [упоряд. та вступ В. Іванов]. – Київ : Музична Україна, 1993. – 60 с.
22. Літургічні пісні (зібрав С. Чичула) / Степан Чичула. – Чикаго, 1977. – С. 233–234.
23. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальності / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. – Т. 1 ; [упоряд., ред., вступ і прим. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 62–149.

24. Людкевич С. Ой ходив чумак / Станіслав Людкевич // Українські народні пісні в обробці для хору. – Київ : Музична Україна, 1968. – С. 64.
25. Павлишин С. Ігор Соневицький / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 120 с.
26. Пархоменко Л. Хорова творчість / Лю Пархоменко // Історія української музики : в 6 т. – Т. 4: 1917–1941 ; [редкол. тому Л. Пархоменко (відп. ред.), О. Литвинова, Б. Фільц]. – Київ : Наук. думка, 1992. – С. 46–77.
27. Пархоменко Л. Хорові твори С. Людкевича / Лю Пархоменко // Творчість С. Людкевича: збірник статей ; [упоряд. М. Загайкевич; редкол. : М. Гордійчук (голова)]. – Київ : Муз. Україна, 1979. – С. 82–116.
28. Працюк Б. Дзвін / Богдана Працюк // Українська музична енциклопедія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського / [редкол. тому : А. Калениченко, А. Муха (співголови), І. Сікорська, Н. Костюк (наук. редактори), О. Кушнірук (відп. секрет.)]. – Т. 1 : А–Д. – Київ, 2006. – С. 606–607.
29. Працюк Б. Колокола в творчестві Л. Н. Колодуба (на прикладі II частини V Симфонії «Pro temoigia») / Богдана Працюк // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Вип. 50 ; [упоряд. О. Котляревська]. – Київ, 2006. – Луцьк : Волинська книга, 2007. – С. 128–137.
30. Свята вечір: різдвяні пісні-колядки Марти Лозинської в обробці для мішаного хору МIRONA ДАЦКА. – Львів, 2000. – С. 18–19.
31. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина / Ігор Соневицький. – Українська Вільна Академія Наук у США. – Нью-Йорк, 1966. – 176 с.
32. У Києві граді: колядка. Сл. М. Головащенко; пер. для народ. хору А. Авдієвський за оброб. Г. Концевича // Співає Український народний хор ім. Г. Верьовки. – Київ, 1971. – С. 80–82.
33. Українські колядки та щедрівки для однорідного та мішаного хорів: зб. хорових творів календ.-обряд. циклу / [упоряд. Ю. Антків, І. Мельник, В. Чучман; передм. Л. Кияновська]. – Львів, 2010. – 196 с.
34. Фільц Б. Обробки народних пісень для хору / Богдана Фільц // Історія української музики : у 6 т. – Т. 4 : 1917–1941 ; [М. Беляєва, Т. Булат, Ю. Булка та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1992. – С. 78–104.
35. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. ... : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Оксана Фрайт. – ІМФЕ ім. М. Рильського. – Київ, 2000. – 16 с.
36. Христос воскрес: збірник / [уклад. та ред. М. Юрченко]. – Київ, 1991. – 58 с.
37. Шандро-Любчинская Ю. Колокольность в доксологических формах церковной музыки конца XIX – начала XX столетий / Юлія Шандро-Любчинська // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського: зб. наук. пр. ; [редкол. В. Рожок, В. Посвалюк та ін.; упоряд. О. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – Вип. 5. – С. 28–36.
38. Юдкін-Ріпун І. Поліритмія та романтична категорія дзвону / Ігор Юдкін-Ріпун // Метроритм-2. – Київ, 2005. – С. 5–13.

**КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ
ТА ЙОГО ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ НА МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ**

У статті досліджено психологічний рівень впливу концертних виступів на музиканта-виконавця в умовах конкурсно-фестивального середовища. Розкрито механізми нервово-психічних впливів, напруг, що виникли безпосередньо у конкурсно-фестивальному середовищі, проведено їхню класифікацію та подано ґрунтовні рекомендації щодо захисту від них й методик їх контролювання.

Ключові слова: конкурс, фестиваль, концерт, виступ, музикант, психологічний вплив, психологічна налаштованість.

**КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНАЯ СРЕДА И ЕЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ
ВОЗДЕЙСТВИЕ НА МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ**

В статье исследован психологический уровень влияния концертных выступлений на музыканта-исполнителя в условиях конкурсно-фестивальной среды. Раскрыты механизмы нервно-психических влияний, напряжений, возникших непосредственно в конкурсно-фестивальной среде, проведена их классификация и поданы обстоятельные рекомендации относительно защиты от них и методик их контролирования.

Ключевые слова: конкурс, фестиваль, концерт, выступление, музыкант, психологическое влияние, психологическая настроенность.

**COMPETITIVE FESTIVAL ENVIRONMENT AND ITS PSYCHOLOGICAL
IMPACT ON A MUSICIAN PERFORMER**

The paper deals with a psychological level of influence of the musician performer's concerts in the contest-festival surrounding. The mechanisms of nervous and mental effects, stresses which arise directly in contest-festival surroundings are revealed. The classification of the mechanisms is suggested and basic recommendations of protecting from them and methods of their control is proposed. Musical contests and festivals in creative life modern executor, increase his self-rating and self-criticism, open for talented musician new perspectives professional rise, creative speaking ability with their colleagues, including with musician-virtuosos, which can give their unpriced experience for him. Ability concert action, cooperative concerts with popular artists, which give musician (especially young) powerfully motivation for self-culture.

Previously made characteristic about specific artistic arrangement, in which he will take part, is very important. From the study of specifics of a particular event is success of a performer in this competition and in the further concert practice. Such training has the following character: study of traditions and systems operation of the specific event, its aims and perspectives, number of participants and venue, opportunities panel of judges and the time allocated to the contest and so on. This decision-making regarding the pros and cons of participation in artistic activities should be based on a study of the organizational side of a competition or festival, in particular, it is obligatory to review the provisions of the competition, which specifies the rules and specifics regarding the future of the event. Participants' knowledge of content regulation on competition or festival influences the characteristics of training, artistic development of both the participants and the actual art form as a whole, as well as the organization and content of training musicians. Completeness of content, certainty and

clarity requirements of the competition or festival for all contingent members serves as the raise its level. Sometimes on the festivals does not take into account the degree of performance skills or the complexity of the music features, the specific genre of music in order to increase audiences and entertainment organizers forget about the purposes of the competitive-festival motion. Most of all this is due to the commercial side, which refers to the distinction award each participant of the festival. Often on these concerts audience is cold to vocational performing or stylistic features of music performed, she is directed to a separate statement of a particular star festival. So it should be emphasized on the thorough preparation and study aspects of competitive-festival activities in order to improve the indicators of the creative development of young musicians and raising the level of professional music.

And young musicians do not need in the way of their professional development to take negative examples of artists who play for greed and distinguish performances by type, hierarchy impact on future career, because in fact the essence of entering the public is not gray everyday work, but a chance for improvements and new developments in performance. Repeatedly in musical circles we hear talk about the differences and impact of performance excellence at concerts in the capital and provincial scene. Competitive-festival environment is often a motivational component for young artists, their purpose – to increase artistic horizons, get mobilized by musicians excitement caused by competition to improve their skills. So such environment requires the musicians need to be able to so-called optimum concert readiness in such parameters – physical, emotional, and mental stability and sustainability, professional training, proper control their own emotional state, which directly affect the outcome of the performance.

Competitive festival environment and its psychological impact on a musician performer. The development of the modern world is in competition in every form of human activity, and in music, as it is the study of the genesis of race or competition helps young professionals the best way to convey to all your ideas and achievements. Way examination, quantitative research, conducted by the jury of the contestants has a multifaceted structure and aims to uncover knowledge and skills of participants as preparation for the competition must be held, either directly working material and psychological readiness for this kind of creative work. Achieving optimum state of concert readiness musician depends on the mind-body self-orientation, physical, emotional and mental strength.

Music competition is kind of a model of human relations actually existing in the community: the struggle, victory, defeat, mutual. Their focus is on continuous improvement and achievement of higher results in activities fun and prestigious creative purposes etc. The main objective of psychological readiness musician is to achieve a higher level of performance production activities. The psychological component of this training in competitive conditions, intense training before the competition and charges moments of struggle, support more rapid development of the most important artist of mental qualities and properties, allow to produce the desire for freedom of education and active learning. System part of a young musician in the festival-competitive move, we believe, is essential to creating and integrating components that specifically determine the overall musical development increase the motivational side that has a powerful incentive for self-improvement. The development of the modern world is in competition in every form of human activity, and in music, as it is the study of the genesis of race or competition helps young professionals the best way to convey to all your ideas and achievements. Way examination, quantitative research, conducted by the jury of the contestants has a multifaceted structure and aims to uncover knowledge and skills of participants as preparation for the competition must be held, either directly working material and psychological readiness for this kind of creative work. Achieving optimum state of concert readiness musician depends on the mind-body self-orientation, physical, emotional and mental strength. Music competition is kind of a model of human relations actually existing in the community: the struggle, victory, defeat, mutual. Their focus is on continuous improvement and achievement of higher results in activities fun and prestigious creative purposes etc.

The main objective of psychological readiness musician is to achieve a higher level of performance production activities. The psychological component of this training in competitive conditions, intense training before the competition and charges moments of struggle, support more rapid development of the most important artist of mental qualities and properties, allow to produce the desire for freedom of education and active learning.

System part of a young musician in the festival-competitive move, we believe, is essential to creating and integrating components that specifically determine the overall musical development increase the motivational side that has a powerful incentive for self-improvement.

Key words: *contest, festival, concert, musician, psychological influence, psychological disposition.*

Розвиток сучасного світу відбувається в умовах конкуренції, що спостерігається у кожному виді діяльності людей, у тому числі і в музичному мистецтві, тому саме вивчення генези психологічних засад музичного змагання чи конкуренції допоможе молодим спеціалістам якнайкраще донести до всіх власні ідеї й здобутки. Шлях творчої експертизи, кількісного дослідження результатів, яке проводить журі стосовно конкурсантів, має багатогранну структуру й спрямоване для розкриття знань і вмінь учасників, тому підготовка до змагання має нести як безпосередньо робочий матеріал, так і психологічну налаштованість на такий вид творчої діяльності. Досягнення стану оптимальної концертної готовності музикантом залежить від саморегуляції психофізичної спрямованості, фізичних, емоційних та розумових фундаментальних положень музичної психології, психофізіології, діяльності та свідомості системного підходу у підготовці музиканта до сценічного виступу висвітлені у працях О. Леонтьєва, С. Рубінштейна, Б. Ломова, в тому числі з позицій психологічного та психофізіологічного змісту, публічного виступу – у статтях Б. Теплова, Г. Ципіна, М. Давидова, В. Москаленка. Однак нові тенденції розвитку конкурсно-фестивального руху встановлюють вищі вимоги до їх учасників, тому пропонується стаття розкриває проблеми психологічного змісту, що виникають саме в сучасних конкурентних умовах змагань молодих музикантів.

Психологічні особливості підготовки до сценічного виступу неодноразово висвітлювалися в спеціальній літературі. Зокрема Л. Бочкарьов підкреслював, що змагання для більшості людей є діяльністю в екстремальних умовах, які ставлять підвищені вимоги до нервово-психічної організації людини [1, с. 262–263]. Та вказані методичні напрацювання не висвітлюють проблем безпосереднього впливу конкурсно-конкурентного оточення на психічну та психологічну сторону саморегуляції конкурсанта. Психологічна підготовка (вплив) найчастіше використовується для позначення великого кола спрямованих дій педагогів-музикантів, що зумовлюють формування і розвиток психічних процесів і якостей особистості виконавця, необхідних для успішної підготовчої діяльності та виступу перед публікою чи журі.

Мета статті – висвітлити основні аспекти та механізми впливу на психологічну налаштованість музиканта-виконавця в структурі конкурсно-фестивальної діяльності.

Конкурсно-фестивальне середовище часто стає мотиваційною складовою для молодих виконавців, їхня мета – підвищити мистецький кругозір, змусити мобілізуватися музикантів за рахунок азарту, викликаного змаганням для підвищення свого професійного рівня. Тому таке середовище вимагає від музикантів-виконавців необхідності бути в стані фізичної, емоційної та розумової готовності, психічної стабільності й стійкості, професійної підготовленості, правильного управління власним емоційним станом, що безпосередньо впливатиме на результат виступу. Конкурси й фестивалі у творчому житті сучасного виконавця, підвищують його самооцінку та самокритику, відкривають для талановитого музиканта нові перспективи професійного зростання, можливість творчого спілкування зі своїми колегами, у тому числі з музикантами-віртуозами, які можуть передати йому свій безцінний досвід. Важливу роль відіграє і можливість концертної діяльності, спільних виступів з видатними артистами, що дають музиканту (а особливо юному) потужний стимул до самовдосконалення.

Основні відмінності між поняттями конкурсу та фестивалю в етимології цих понять:

– фестиваль – огляд музичних досягнень;

– конкурс – змагання, що має за мету виокремлення найбільш сильних музикантів в окремих жанрах чи категоріях.

Та не слід розмежовувати ці поняття критично, музикознавці виділяють музичні фестивалі, в яких присутня конкурсна складова, що визначає змагання конкурсантів у різних номінаціях та вікових категоріях, або, скажімо, проведення конкурсу у рамках фестивалю, де переможців визначають члени журі. Такі фестивалі, як правило, включають дві складові: сам

конкурс з виступами конкурсантів і концерти та майстер-класи членів журі, запрошених віртуозів сцени. Саме тому музичні фестивалі з конкурсною складовою є дуже розповсюдженими, оскільки включають у себе багатогранність музичних жанрів і стилів, відкривають для учасників нові горизонти, охоплюють велику аудиторію глядача, як правило, проходять у декілька турів і тривають кілька днів.

Важливе значення для музиканта-учасника має заздалегідь складена характеристика про конкретний мистецький захід, в якому він братиме участь. Від вивчення особливостей проведення того чи іншого заходу залежить успіх виконавця як у даному змаганні, так і в подальшій концертній практиці. Така підготовка має наступний характер: вивчення традицій та систем функціонування конкретного заходу, його цілей та перспектив, кількості учасників і місця проведення, можливостей суддівської колегії і часу, виділеного на проведення змагання тощо. Саме прийняття рішень щодо плюсів і недоліків участі у мистецькому заході має ґрунтуватись на вивченні організаційних сторін конкурсу чи фестивалю, зокрема обов'язковим є ознайомлення з положенням про конкурс, у якому конкретизуються правила й особливості стосовно мистецького заходу. Знання учасниками змісту положення про конкурс чи фестиваль суттєво впливає на риси підготовки, мистецький розвиток як учасників, так і власне виду мистецтва в цілому, а також на організацію і зміст підготовки музикантів. Повнота змісту, однозначність і чіткість вимог конкурсу чи фестивалю для різного контингенту учасників слугує підвищенню його рівня. Інколи на фестивалях не береться до уваги ступінь виконавської майстерності чи особливостей складності музики, специфіки жанру музики, оскільки для збільшення аудиторії та видовищності організатори забувають про цілі конкурсно-фестивального руху. В більшості це пов'язано з комерційною стороною, де йдеться про відзнаку нагородою кожного учасника фестивалю та немалі внески. Нерідко на таких концертах публіка байдужа до професійно-виконавських чи стилістичних особливостей виконуваної музики, вона спрямована на окремий виступ конкретного зіркового учасника фестивалю. Тому слід наголосити на ґрунтовній підготовці й вивченні аспектів проведення конкурсно-фестивального заходів задля покращення показників творчого розвитку молодих музикантів. Та молодим музикантам не потрібно на шляху свого професійного розвитку брати негативні приклади з виконавців, які грають задля корисливості, а розрізняти виступи за типом, ієрархією впливу на подальшу кар'єру, бо, власне, суть виходу на публіку не є сірою буденною роботою, а шансом для удосконалень та нових досягнень у виконавстві. Неодноразово у музичних колах ми чуємо бесіди про різницю виконавської віддачі й майстерності на концертах у столиці і на провінційній сцені.

Суть суперництва, змагання – протиборство і конкурентна боротьба між декількома сторонами за досягнення переваги або в цілях підтримки, підтвердження існуючого стану речей. У досліджуваній проблемі слід розглянути саме внутрішні процеси такої діяльності. Суперництво – нормальне явище, що мобілізує сили людини і сприяє її розвитку, вдосконаленню, воно має місце в будь-яких людських стосунках і в різних сферах життя людей. Разом з тим суперництво може набувати патологічних форм через інтенсивність свого прояву, що стає приводом не тільки до виникнення конфліктів, але й до невротизації людини. Важливим у цій проблемі є невротичне суперництво, що відрізняється від нормального трьома особливостями: постійне порівняння себе з іншими людьми, навіть у ситуаціях, які не вимагають цього; честолюбне бажання невротика не вичерпується тим, щоб досягти більшого, ніж інші, або мати більший успіх, але допускає також бажання бути винятковим і унікальним; властива честолюбству невротиків прихована ворожість виявляється в його установці, що ніхто, крім нього, не повинен бути успішним, здатним, удачливим. Таку класифікацію невротичного переживання подає американський психоаналітик і психолог К. Хорні. Присутність невротичного суперництва у людині проявляється не у змісті того, що вона робить, а в тому, який успіх, враження, престиж будуть досягнуті в результаті її діяльності [7, с. 67]. У той час, як при нормальному суперництві людина може задовольнятися порівняльним успіхом, метою невротичного суперництва стає досягнення повної переваги над іншими людьми. При невротичному суперництві руйнівний аспект переважає над творчим, в результаті чого виявляється, що для невротика важливіше бачити інших переможеними, ніж досягти успіху самому: «Він буде робити все

можливе, щоб зірвати зусилля конкурента, навіть якщо явно завдає шкоди власним цілям» [7, с. 68]. Мова йде не про невротичний стан, а присутність такої властивості у конкурентів, прагнення завдати поразки іншим або розладнати їхні зусилля у психологічному настрої. Досліджуючи феномен суперництва, К. Хорні дійшла висновку, що суперництво є проблемою для кожного в західній культурі і воно виявляється в якості центру невротичних конфліктів. У спільній боротьбі й суперництві навіть нормальна людина схильна виявляти ворожі, руйнівні впливи незалежно від того, що вони можуть приносити їй проблеми. Переважаючий в суспільстві індивідуалістичний дух суперництва позначається на порушеннях відносин між людьми в різних сферах їх життєдіяльності.

У новому середовищі перебування існує багато причин зменшення активності свідомості, з'являються невпевненість, характерна безпричинна спантеличеність, розгубленість, що допускають маніпулювання психікою. Ознайомлення з різносторонніми методами психологічних впливів необхідне з метою протидії такого роду маніпуляціям. Саме знання механізмів впливів на психологічний стан людини дозволяє протистояти несприятливим вторгненням у психіку (в підсвідомість людини) і таким чином захистити юних виконавців.

Вплив на свідомість людини має дві сторони – пасивну й активну. Пасивний вплив відбувається при розсіяності, психологічній невідповідності адресата до контакту з більш стійкими індивідами. Такий вплив носить зверхній психологічний характер і здійснюється не лише способами маніпуляції, а й навіюванням. До нього також належать переконання, самопросування, прохання, примус, ігнорування, спонукання до наслідування, завоювання симпатії, управління, чутки та ін. Пасивний вплив – це той, яким більшість людей яким вільно користується в житті, іноді навіть не помічаючи цього. Про такі прийоми маніпулятивного впливу досить мати уявлення, щоб захиститися від них.

Для протидії іншим активним впливам необхідно самим володіти знаннями про такі прийоми. Підкреслимо, що тільки в останній час з'явилася можливість відкрито розповідати про раніше секретні методики. При цьому, зауважимо, потрібен досвід з боку органів чуття, психологічної свідомості та навичок спостереження й уваги для протидії їм.

Цілеспрямований (навмисний) вплив на психічний стан є більш небезпечним для психічного стану людини, тому спотереження за такими впливами відповідних органів цілком виправданий, оскільки людина усвідомлює і відкриває для себе нові істини не зразу, а в процесі життєдіяльності. Відповідно формування людини як особистості відбувається з постійним накопиченням таких знань та особистого ставлення до них. Дізнаючись про певні методики, така людина не зможе чітко оперувати ними, бо ця інформація не приживеться в її життєвому процесі, а психічний розвиток приведе до тимчасового заціпеніння, внаслідок чого такий тип інформації не буде сприйнятий до уваги людини.

На сучасному етапі розвитку соціальних наук доступною стає велика кількість прийомів психологічного впливу (маніпулювання) людиною. Зупинимось на найбільш розповсюджених з них у музично-виконавських колах:

- *переконання* – як свідомий аргументований вплив на іншу людину або групу людей, що має на меті зміну їхніх суджень, ставлення до дійсності, намірів чи рішень;

- *зараження* – передача свого стану або ставлення до дійсності іншій людині, поки вона ще не знайшла пояснення існуючому стану речей, такий стан може передаватися мимоволі і спрямовано, засвоюватися мимоволі або довільно;

- *деструктивна критика* – висловлювання, що направлені на зверхній, грубий, агресивний осуд чи озвучення образливих суджень про особистість людини, осміювання її справ і вчинків, негативний вплив таких дій проявляється тому, що вони не дозволяють людині розсудливо сприймати інформацію, а відволікають її увагу на боротьбу з виниклими негативними емоціями, забирають віру в себе;

- *нав'язування й наслідування* – здатність суб'єкта викликати прагнення бути подібним йому, копіювання чужої поведінки і способу руху думок, такий вплив проявляється як мимоволі, так і довільно;

- *навіювання* є відомим неаргументованим впливом на людину, що має на меті зміну її психологічного стану, ставлення до речей і схильності до дій;

– *формування прихильності* – залучення до себе мимовільної уваги адресата шляхом прояву ініціатором власної незвичайності і привабливості, висловлювання сприятливих суджень про адресата, наслідування йому або надання його певної послуги;

– *маніпуляція* є тим впливом, коли є приховане спонукання адресата до переживання певних станів, прийняття рішень чи виконання дій, необхідних для досягнення ініціатором своїх власних цілей та ін. [3, с. 227–228].

Найважливішим шляхом протидії психологічному тиску є швидке усвідомлення спроб маніпуляції суб'єктом. Оцінивши наполегливі намагання співрозмовника під час обговорення проблеми й концентрування уваги на окремі, вигідні йому аспекти обговорюваної теми та відкидання інших, повинно насторожити конкурсанта, як і щедрі обіцянки, що викликають сумніви. При цілеспрямованому тиску може з'являтися незрозуміла симпатія до адресата з виникненням нестійких почуттів провини, при виявленні описаних вище прийомів впливу у контактній бесіді, після викриття маніпулятора не слід негайно повідомляти його про провал, а домогтися вирішення питання на свою користь. Непіддатливість маніпуляторам залежить від тверезої оцінки ситуацій, під час всього перебування у нестійких, змінюваних конкурентних умовах. Психологічні впливи на сучасному етапі є потужною зброєю домінування одних над іншими. З цього приводу ще у працях англійського політика й філософа XVII ст. Френсіса Бекона зауважено, що початкове осмислення людиною об'єктів і явищ світу невірне, помилкове, бо при сприйнятті інформації їй заважають конкретні, хибні, некеровані, підсвідомі процеси (примари, ідоли роду, печери, площі та театри), і тільки свідомий їхній контроль й відмова від них продукує правильні незалежні думки [4, с. 96–97].

Також важливою причиною негативного впливу є зміна статичного середовища, тобто переїзд і адаптація до нових умов. Адаптація характеризується наявністю стрес-синдрому з істотним відхиленням кінцевих пристосувальних ефектів. Відбувається первісна перебудова функцій організму і його регуляторних систем з включенням компенсаторних і пристосувальних реакцій. При нетривалому переїзді (в межах 10 годин) зміна функціонального стану організму носить помірний характер, і така адаптація відбувається досить швидко. При переїзді від 12 годин і більше добовий ритм функцій організму істотно порушується, а процес адаптації займає більше часу. Адаптації до нових тимчасовим умов сприяють рухова діяльність, дієта, мотивація, корекція режиму роботи і відпочинку, зміна характеру діяльності. У той же час неврахування музикантом підготовки до зміни обставин в останні дні перед переїздом і в перші дні прибуття на нове місце може істотно ускладнити процес синхронізації сну й активності, що істотно впливає на працездатність, може погіршити психофізіологічний стан тощо. Такі впливи на учасників несуть як позитивний, так і негативний характер, але, прибуваючи до місця проведення конкурсу, на молодого музиканта діє багато несприятливих факторів, що можуть викликати негативні наслідки під час виступу. Проблеми та важливість впливів конкурсно-фестивального середовища не мають відходити на другий план у підготовці учасників, бо навіть у випадку, коли конкурсні прослуховування проходять у рідному місті чи у знайомій залі, сама атмосфера конкуренції (як між конкурсантами, так і між авторитетними артистами фестивалю) продукує прояви нових, нехарактерних психологічних станів, емоцій, переживань тощо. І завдання полягає у вихованні психологічної стійкості та прийомів протидії таким процесам.

Здатність митця до самоспостереження є запорукою його професійного розвитку, адже деякі творчі проблеми можна вирішити тільки з середини. Сценічне хвилювання – проблема для концертуючих музикантів, її вирішення шляхом звільнення є насамперед проблемою нервової напруги. Внутрішня передсценічна підготовка як творче перевтілення в музичних інтерпретаціях чи, скажімо, творчо-художня робота безпосередньо пов'язана з простими чи складними психічними процесами. Без самої участі й орієнтації в таких процесах, володіння навичками управління ними не слід розраховувати на особливі творчі успіхи [8, с. 52–53]. Творча діяльність у процесі як підготовки, так і сценічного виступу вимагає високого рівня психологічної напруженості. Особливо динамічне зростання психологічного напруження спостерігається при знайомстві з рівнем підготовки конкурентів чи особисто з ними, у зоні ризику перебувають переважно молоді недосвідчені виконавці, що «переймаються» більше

підготовленістю конкурентів, аніж власною підготовкою. Психічна й психологічна готовність є однією з умов успішного виконання поставлених перед музикантом цілей як з боку педагога, так і власних. Така готовність до творчої, професійної діяльності має формуватися та вдосконалюватися як самим музикантом, так і його наставниками, і всією системою заходів, що проводяться. У широкому розумінні психологічна готовність визначається як комплексне психологічне утворення, як сплав функціональних, операційних та особистісних компонентів [2, с. 117–120].

Досконала психологічна стійкість досягається завдяки сприятливим фізичним обставинам й чіткій психічній направленості на конкретну дію чи стан, важливим у досягненні стійкості є особистий контроль всіх психічних якостей людини: емоцій, волі, характеру, поведінки, зовнішньої психічної діяльності (темпераменту), свідомості, підсвідомості, надсвідомості та ін. [5, с. 220–229]. Більша сконцентрованість досягається високим психологічним самоконтролем за рахунок зменшення зовнішніх проявів власного психічного стану, поведінки й емоцій. Самовладання в несприятливих умовах та організованість психічної сторони музиканта сприяє вихованню сильної нервової системи. Формування направленості та управління внутрішніми системами для досягнення успіху є способом раціонального використання свого розуму (контролю психологічних систем), своєї здатності думати, вибирати й вирішувати, використовувати контроль над своїми емоціями і реакціями в різних ситуаціях. «Ситуації, в яких ви відчуваєте себе позитивно, комфортно прямо залежать від ступеня власного контролю всього, що відбувається навколо, й навпаки, відчуваєте себе негативно стосовно до обставин, з розрахунку міри неконтрольованості ситуації» [6, с. 240–242]. Психологічна рівновага молодого музиканта завжди сприятиме показу своїх навичок і вмінь у фестивальних і конкурсних виступах на найвищому рівні.

Аналіз стану проблеми готовності особистості до конкурсно-фестивальної діяльності свідчить, що важливо визначити внутрішню детермінацію активності особистості, яка формується в процесі професійної підготовки. Через готовність визначається установка, що забезпечує стійкий, цілеспрямований характер успішної концертно-виконавської діяльності.

Музичне змагання є своєрідною моделлю людських відносин, реально існуючих у суспільстві: боротьба, перемога, поразка, взаємодопомога. Їхня спрямованість полягає у постійному вдосконаленні і досягненні вищого результату в діяльності, задоволення творчих і престижних цілей та ін.

Основним завданням психологічної готовності музиканта є досягнення вищого рівня продукування виконавської діяльності. Психологічна складова такої підготовки в конкурсних умовах, напруженій підготовці перед конкурсом та у відповідальні хвилини боротьби сприяє прискоренню розвитку найбільш важливих для виконавця психічних якостей і властивостей, дозволяє виробити прагнення до виховання волі й активного самовдосконалення.

Системна участь молодого музиканта у фестивально-конкурсному русі, на нашу думку, несе важливі утворюючі й інтегруючі компоненти, що цілеспрямовано зумовлюють загальний музичний розвиток, підвищують мотиваційну сторону, що є потужним стимулом до самовдосконалення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Бочкарёв. – М. : Классика–XXI, 2006. – 352 с.
2. Вартанян Г. А. Эмоции и поведение / Г. А. Вартанян, Е. С. Петров. – Л. : Наука, 1989. – 144 с.
3. Зелинский С. А. Манипуляции массами и психоанализ. Манипулирование массовыми психическими процессами посредством психоаналитических методик / С. А. Зелинский. – СПб. : Издательско-Торговый Дом «Скифия», 2008. – 248 с.
4. Причепій Є. М. Філософія : підручник. – 3-є вид., стер. / Причепій Є.М, Черній А. М., Чекаль Л. А. – К. : Академвидав, 2009. – 592с.

5. Симонов П. В. Мотивированный мозг. Высшая нервная деятельность и естественнонаучные основы общей психологии / П. В. Симонов ; [отв. ред. Русинов В. С.]. – М. : Наука, 1987. – 272 с.
6. Трейси Б. Достижения максимума / Б. Трейси ; [пер. с англ. В. Ф. Волченко]. – 3-е изд. – Минск : ООО «Попури», 2004 – 368с.
7. Хорни К. Наши внутренние конфликты / К. Хорни; 2-е изд. – М. : Акад. проект, 2008. – 224 с.
8. Цыпин Г. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества / Г. Цыпин. – М. : Сов. Композитор, 1988. – 382 с.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.01:821.112.2

Г. Д. МИЛЕНЬКА

ТЕОРИЯ СЦЕНИЧНОГО МИСТЕЦТВА Г. Е. ЛЕССИНГА: ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ДОСВІД ХІХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті узагальнено аналіз теоретичних здобутків Г. Е. Лессінга в галузі сценічної творчості у наукових дослідженнях ХІХ–ХХІ ст., зокрема щодо специфіки акторського мистецтва, пов'язаної із вербальними і візуальними засобами виразності. Для дослідження цього аспекту естетико-мистецтвознавчих поглядів просвітника залучено як висновки теоретиків ХІХ ст., так і українських та зарубіжних науковців ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: теоретична спадщина Лессінга, теорія драми, сценічна інтерпретація, акторське мистецтво, пластика актора, мовно-інтонаційні засоби виразності актора, внутрішнє почуття.

Г. Д. МИЛЕНЬКА

ТЕОРИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА Г. Э. ЛЕССИНГА: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ХІХ–ХХІ ВЕКА

В статье обобщен анализ теоретических размышлений Г. Э. Лессинга о сценическом творчестве в научных исследованиях ХІХ–ХХІ вв., в частности специфики актерского искусства, которое связано с вербальными и визуальными средствами выражения. В изучении этого аспекта эстетико-искусствоведческих взглядов Г. Э. Лессинга использованы как выводы теоретиков ХІХ в., так и украинских и зарубежных ученых ХХ–ХХІ вв.

Ключевые слова: теоретическое наследие Лессинга, теория драмы, сценическая интерпретация, актерское искусство, пластика актера, интонационно-речевые средства выразительности актера, внутреннее чувство.

H. D. MYLENKA

THEORY OF SCENIC ART OF G. E. LESSING: RESEARCH EXPERIENCE OF XIX–XXI CENTURIES

The article summarizes the analysis of the theoretical achievements of G. E. Lessing in scenic art in researches of XIX–XXI centuries, including the specifics of the actor's art associated with verbal and visual means of expression. To investigate this aspect of the aesthetic and art study views of enlightener the author involves the conclusions of theorists of the 19th century as well as Ukrainian and foreign scientists of XIX–XXI centuries.

The relevance of this article is based on the fact that Lessing's reflections on acting art was not separated to individual researches, but was indirectly considered within his theory of drama. However, it should be noted that some Lessing studiers did not turn to analysis of enlightener's thoughts in this field at all. Instead, it should not go unmentioned that the views of enlightener on the specificity of actor's means of expression not only played a significant role in the development of professional theater in Germany, but retained its importance in the further development of realism in stage art of Western Europe. Therefore, those scholars who have paid attention to the views of Lessing on problems of acting work, believe that the findings of the German thinker provide substantial grounds to speak not only about his contributions to the theory of drama, but also to the development of the theory of performing arts.

In particular, it is noted in the works of P. Babarykin, M. Fylyppov, J. Altman, V. Grib, G. Fridlender, V. Asmus, A. Hulyha et al. Special attention must be given to the emphasizing of this aspect of Lessing's reflections in Ukrainian Lessing studies, particularly in researches of B. Havryshkiv and I. Judkin-Ripun.

In order to more objective approach to understanding of Lessing's requirements to acting art the article uses scientific explorations of foreign researchers, namely K. Borynskyi, K. Treyher and K. Rether.

Thus, the aim of this article is the attempt to analyze in single theoretical space views of those scholars who turned to any extend to the study of Lessing's views on specificity of scenic art as an art that synthesizing in its artistic producing the means of expression of both spatial and temporal arts to identify constructive potential and fruitfulness of enlightener's ideas in this field.

In particular, V. Grib believed that Lessing's turn to understanding of the specifics of acting art is the attempt of enlightener to find the «middle way» between «not sufficient clarity» of poetry and painting as an art, which «lacks universality». G. Fridlender focuses on Lessing's thoughts on the correlation of direct manifestation of feeling of the actor and the strict calculation, and therefore confirms that German enlightener, unlike Diderot, came close to the dialectical understanding of the difference between reason and intuition in the scenic art, which is very relative.

Analysis of importance of feelings in the actor's creative work has defined the concept of K. Borynskyi's monograph. He referred to Lessing's understanding of ephemerality of human feelings, separated the issue of searching theatrical forms by enlightener for reproduction of life of «natural human». Special attention must be given to work of modern researcher K. Rether (University of Amsterdam), which considers proposed by Lessing «aesthetic program for theater» not through analyzing his theoretical heritage, but through turning to the drama «Emilia Galotti».

Almost all of mentioned above researchers turned to the analysis of Lessing's views on plastic score of actor, noting the persistent implementation by enlightener of «importance» of gestures and movements of the actor, which should reflect the naturalness of scenic image.

Regarding linguistic features of the character, it should be noted the work of B. Havryshkiv. Lviv professor focuses on Lessing's position regarding the individualization of characters that should be carried out not only through the reproduction of their attitudes and behavior, but also by linguistic features.

The article for the first time analyzes the paper of Russian researcher P. Boborykin, which is the only research that is devoted exclusively to the analysis of the views of Lessing on acting art.

Key words: *Lessing's theoretical heritage, theory of drama, scenic interpretation, actor's art, actor's plasticity, language and intonation means of actor's expression, the inner sense.*

Актуальність статті пов'язана із тим, що міркування Г. Е. Лессінга щодо акторського мистецтва не виокремлювалися у самостійні дослідження, а розглядалися опосередковано у межах його теорії драми. Водночас варто відзначити, що не всі лессінгознавці взагалі зверталися до аналізу роздумів просвітника у цій галузі. Його погляди на специфіку засобів виразності актора не лише відіграли значну роль у становленні професійного театру Німеччини, але зберегли своє значення у подальшому становленні реалізму у сценічному мистецтві. До заходів, які зробили загальною аналіз теоретичних здобутків Г. Е. Лессінга в галузі теорії сценічного мистецтва, сьогодні не існує, так само як і спеціальних розвідок, пов'язаних із

вивченням теоретичних роздумів просвітника у цій галузі. Єдиною спробою наукового осмислення його підходу до відпрацювання «нових» засобів виразності актора є стаття П. Бабарикіна 1867 р. Погляди Г. Е. Лессінга на специфіку акторської діяльності частково у контексті дослідження його життя, драматургічної спадщини і філософсько-естетичних ідей були проаналізовані у монографічних працях таких учених, як М. Филиппов, Й. Альтман, В. Гриб, Г. Фрідлендер, В. Асмус і А. Гулига. Аспект теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга не залишився поза увагою й українських учених, зокрема Б. Гавришківа і І. Юдіна-Ріпуна. У зарубіжній науковій думці це питання було розглянуто у дослідженнях К. Боринського, К. Трейгера і К. Ретгера, проте також у межах аналізу теорії драми і драматургічної творчості Лессінга.

Метою статті є спроба в одному теоретичному просторі проаналізувати погляди тих дослідників, які тією чи іншою мірою, зверталися до вивчення поглядів Г. Е. Лессінга на особливості сценічного мистецтва як такого, що синтезує у своєму творчому продукуванні засоби виразності просторових і часових мистецтв, а також виявити конструктивний потенціал і плодотворність ідей просвітника у цій галузі.

Погляди Г. Е. Лессінга на сценічне мистецтво у більшості розвідок інтерпретуються як похідна його теорії драми, однак далеко не всі лессінгознавці звертаються до аналізу цих роздумів просвітника. Проте ті учені, які приділили увагу міркуванням Г. Е. Лессінга щодо проблем акторської творчості, вважають, що висновки просвітника дають суттєві підстави говорити не лише про його внесок у розвиток теорії драми, але й у розробку основних питань акторської творчості.

Так, німецький учений Клаус Трейгер розглядає «Гамбурзьку драматургію» як спробу Лессінга з'ясувати можливості застосування теорії у практиці театрального мистецтва [15, с. 19]. Така сама думка була підкреслена і російським дослідником Г. Фрідлендером, який, аргументуючи наміри просвітника надати теоретичне обґрунтування не лише питанням драматургії, а й сценічного мистецтва, уточнює значення терміна «драматургія», яке, окрім традиційного, у німецькій мові має і таке значення: «теорія драми та сценічного мистецтва» [11, с. 112]. Учений вважає, що збірка статей Г. Е. Лессінга тому і була названа «Гамбурзькою драматургією», що містила не лише критичний аналіз проблем драми, але й теоретичне осмислення засобів виразності акторського мистецтва.

Інший відомий дослідник естетико-мистецтвознавчих поглядів Г. Е. Лессінга В. Гриб відзначав, що просвітник, відчуваючи «ахіллесову п'яту своєї теорії поезії», вбачав її у складності «розв'язання всіх труднощів життя і мистецтва у сфері нематеріальної гармонії» [5, с. 111]. У зв'язку з цим, наголошує російський учений, Г. Е. Лессінг через осмислення проблем акторського мистецтва прагнув віднайти «певний середній шлях» між «недостатньою наочністю і чуттєвою конкретністю» поезії і живописом як мистецтвом тілесного матеріального світу, якому «не вистачає універсальності і всезагальності», а відтак образи його є негнучкими, нерухливими і вузькими [5, с. 111]. На думку Г. Е. Лессінга, відзначає В. Гриб, акторське мистецтво «є ані поезією, ані живописом», але воно запозичує свої властивості від обох мистецтв і слугує основним засобом відтворення життя у мистецтві і в такий спосіб є «наче сполучною ланкою між ними» [5, с. 111].

В. Гриб підкреслює, що Г. Е. Лессінг різко засуджував систему гри, що була відпрацьована придворним класичним театром, яка підкорювала природне вираження почуття шаблонам умовної витонченості, скопійованого з придворних манер, граціозності поз і жестів, декламаційної піднесеності інтонацій. Учений відзначає: ... «пластична манера «класицистського актора» викликала іронічні посміхи Лессінга як така, що уподібнювала театр живим картинам, а актора – статуї, що рухається, подавляючи будь-яку життєвість і реалістичність» [5, с. 112]. Тому у своїх гамбурзьких оглядах, зауважує В. Гриб, рецензент завжди «знушався» над їх картинними пантомімічними жестами і беззмисловими рухами, які «нічого не виражали». В. Гриба, Г. Е. Лессінг не може знайти правильного вирішення питання щодо межі реалістичного виконання, яка б «оберігала» актора від натуралістичного уподібнення. Застереження Лессінга стосовно того, що актор не повинен допускати, щоб «правдивість доходила до самої крайньої ілюзії» [5, с. 112], російський учений пояснює його поглядами на образотворче мистецтво. Звертаючись до порад просвітника акторам щодо необхідності уникати

надмірної напруги голосу і зайвої рухливості, В. Гриб робить висновок, що згідно з Г. Е. Лессінгу, сценічне вираження внутрішнього переживання повинне бути стриманим в межах міри, яка передбачена законами пластики, адже, не дивлячись на свою динамічність, засоби виразності актора переважно є образотворчими. Внаслідок цього російський учений доводить, що Лессінг не розглядав акторське мистецтво як синтез поезії і живопису, оскільки вважав, що за своєю специфікою «воно руйнує рівновагу живописних і поетичних моментів на користь перших», а відтак поставив мистецтво актора значно ближче до живопису, аніж до поезії [5, с. 112–113].

Зокрема, Г. Фрідлендер, приділяючи особливу увагу роздумам Г. Е. Лессінга щодо проблеми акторського самопочуття на сцені, відзначає, що просвітник, вирішуючи питання співвідношення прояву актором на сцені безпосереднього почуття та строгого розрахунку, не обмежувався висновком стосовно того, що «холодний» і «байдужий» актор, гра якого ґрунтується на наслідуванні, може більш успішно впоратися зі своїм завданням, ніж актор, що керується стихійним почуттям [11, с. 132]. На відміну від Д. Дідро, підкреслює Г. Фрідлендер, Лессінг впритул підійшов до діалектичного уявлення про те, що різниця між спостереженням (аналізом) і почуттям, розумом і інтуїцією лише відносна; не лише почуття людини породжують відповідні дії, але і навпаки – засноване на глибокому і ретельному вивченні природи наслідування певних дій здатне викликати в актора відповідний душевний стан [11, с. 132]. Таким чином, стверджує Г. Фрідлендер, якщо Д. Дідро залишається в межах антитези двох типів акторського дарування – актора-аналітика і актора, який керується стихійним, безпосереднім почуттям, то Г. Е. Лессінг вважає ідеальним актором такого, який, виходячи із спостереження, прагне до узагальнення у створенні зовнішнього малюнку образу, але одночасно не залишається байдужим, а «заражається» почуттями, що зображує [11, с. 132].

Аналіз значення почуття в акторській творчості визначив і концепцію монографії Карла Боринського «Лессінг». У розділі «Драматург національного німецького театру у Гамбурзі» німецький учений, спираючись на думку Лессінга, що «щире переживання є найбільш дискусійним у таланті актора; воно може бути там, де його не замічають і навпаки, його можна побачити там, де його зовсім немає» [13, с. 147], підкреслює, що просвітника завжди цікавила проблема пошуку сценічної форми для втілення ефемерності людських почуттів. Спираючись на позицію Лессінга, що мистецтву актора, «який тільки розуміє якесь місце у виставі» дуже «далеко» до «мистецтва актора, який вже переживає це» [13, с. 107], К. Боринський констатує, що пріоритети просвітника, вочевидь, знаходяться на боці актора, здатного перейнятися почуттями свого персонажа і в такий спосіб правдиво відтворити природне життя на сцені.

Твердження Г. Е. Лессінга щодо «підкорення завдань вираження завданням зображення краси» [2, с. 116] виокремлює В. Асмус, підкреслюючи, що в естетиці Лессінга це особливо чітко і виразно обґрунтовано стосовно образотворчого мистецтва. При цьому дослідник зауважив, що вимога краси, хоча це і виражено менш чітко, висувалася просвітником і для інших мистецтв [2, с. 116]. Саме тут російський філософ підкреслює, що ця вимога не менш наочно простежується й у міркуваннях Лессінга стосовно акторського мистецтва у зв'язку з тим, що, згідно з твердженням просвітника, «за своєю видимістю» воно є мистецтвом «живописним», а відтак і його «вищим законом має бути краса» [2, с. 117]. Водночас В. Асмус підкреслює, що Лессінг, визначивши творчість актора як «живописне мистецтво у русі», надав йому певних преференцій порівнянно з образотворчим мистецтвом, стверджуючи, що сценічному виконавцю немає потреби «надавати позам того виразу спокою», який, визначає красу пластичних творів античного мистецтва; акторське мистецтво як мистецтво сценічного руху з метою сценічної виразності «вправі дозволяти собі і буйство, і зухвалі пориви» [2, с. 117] при умові, що це не ображатиме почуттів глядача. Специфіка сценічного мистецтва актора не допускає статичності, але кожен рух пластичного малюнку ролі повинен бути поступово підготовлений попередніми рухами, а наступними знов повертати «до загального тону благопристойності» [2, с. 117]. Лессінг щодо мовної характеристики сценічного образу звернувся Б. Гавришків, підкреслюючи вимогливість просвітника до точного відтворення почуттів у мові [4, с. 27]. Виокремивши питання мови персонажів у теорії Лессінга в самостійний аспект дослідження, український науковець фокусує увагу на позиції Лессінга стосовно того, що інди-

відуалізація персонажів повинна здійснюватися не лише завдяки відтворенню їх поглядів, звичок і поведінки, але і шляхом мовної характеристики, адже кожного героя повинна відрізняти від інших його власна мова [4, с. 36].

В. Асмус так само відзначає, що формування естетичного ідеалу Г. Е. Лессінга було визначено його переконанням у необхідності наслідувати природу у мистецтві, і насамперед природу людських почуттів, що позначилося на теоретичному осмисленні проблем театрального мистецтва. Розвиваючи думку просвітника щодо «хизування» французів кращим у Європі театром, «тоді коли у них його ще немає», В. Асмус стверджує, що, «не маючи справжнього» театру, тогочасні «французькі драматурги й естетики не могли дати й істинної теорії театру» [2, с. 132]. Г. Е. Лессінг, зауважує В. Асмус, спираючись на сформульовану у «Гамбурзькій драматургії» мету своїх теоретичних досліджень – «розсіяти хибні уявлення про правильність французької драми», окреслює для себе завдання протипоставити «перекручуванню природи театру» справжній театр і істинну його теорію: теорію театру «правдивого, людяного, такого, що викликає природні почуття» [2, с. 132]. У цьому перетворенні сучасного театру, підкреслює російський дослідник, керуючою ідеєю, як її визначив сам Лессінг, стала «думка про «просту природу» [2, с. 132].

Розроблені Г. Е. Лессінгом «принципи акторської гри» як самостійної складової його теорії драми визначає і Й. Альтман [1, с. 53], але, на жаль, концентрує увагу на інших аспектах театральної естетики просвітника. Водночас, досліджуючи ідейну і змістовну сутність Лессінгової драматургії з позиції ідеології соцреалізму, учений опосередковано звертається і до його поглядів на сценічну практику. Зокрема, Й. Альтман вважає, що Лессінг спрямував свою увагу на театр як на «арену гострої боротьби, де він ... з найбільшою послідовністю, з найбільшим успіхом наносив удари ідеології, культурі німецького феодалізму» [1, с. 51]. У зв'язку з цим Й. Альтман аналізує міркування Лессінга щодо драматургічних принципів з позиції їх впливу на глядача [1, с. 88]. Необхідно відзначити, що, говорячи про драму, Лессінг одночасно розглядав її у проекції сценічного втілення. Таким шляхом пішов і Й. Альтман. Зокрема, відзначає учений, у драмі, згідно з Лессінгом, у «короткому відрізку часу відбувається жива дія, проголошуються живі слова, з'ясовуються всі зв'язки людей, їхні стосунки і зіткнення» [1, с. 88], тому тут все повинно бути визначено стосовно долі героїв. Повне розуміння суті того, що відбулося, підкреслює Й. Альтман, за твердженням Лессінга, означає отримання естетичної насолоди глядачем, яка, у свою чергу, сприяє розумінню зображеного у виставі життя [1, с. 88]. Відсутність спеціального аспекту, який би був присвячений теорії сценічного мистецтва Лессінга, у розвідці Й. Альтмана компенсуються проведенням паралелі із теорією акторського мистецтва К. Станіславського. Наразі дослідник зауважує, що прагнення повністю усвідомити «біографію» образу, його попереднє і наступне життя, до чого по суті закликав Лессінг, стане однією з найважливіших вимог вчення К. Станіславського і без цього розуміння «життя образу», створеного актором, не може бути реалістичного зображення даного сценічного характеру [1, с. 88].

Проблему сценічної інтерпретації драми у роздумах Лессінга розглядає і К. Трейгер. Узагальнюючи думки просвітника щодо специфіки сценічного простору і часу, німецький учений робить висновок, що згідно з Лессінгом, сцена є тим «місцем ..., де має бути проявлено, як конкретні люди на конкретній історичній канві намагаються продемонструвати ймовірність існування» [15, с. 20]. Німецький учений підкреслює, що, на думку Лессінга, саме у цьому полягає складність постановки деяких п'єс, оскільки ймовірність стосується тимчасово визначеного зв'язку комунікацій [15, с. 20].

Погляди Г. Е. Лессінга на проблему сценічної інтерпретації драматургії досліджує і К. Ретгер (завідувач Інституту театральних досліджень при Амстердамському університеті). Учена відстежує, в який спосіб Г. Е. Лессінг застосовує на практиці теорію засобів виразності поезії і живопису, що була розроблена ним ще у «Лаокооні», у побудові драми «Емілія Галотті» [14, с. 382]. Аналізуючи проблему театральності як динамічну галузь взаємовідносин трьох «ключових елементів» – сприйняття, руху і мови, К. Ретгер підкреслює, що сприйняття у сценічному мистецтві є центральною складовою «театральності», оскільки воно допомагає у теоретичних роздумах виявити наслідки сукупної перцепції візуальних (руху) і вербальних ознак

(мови). К. Ретгер вважає, що у драмі «Емілія Галотті» Лессінг запропонував «естетичну програму для театру його часу», яку «перевіряє» в межах взаємодії на сцені різних засобів впливу поезії (слова) і живопису (зображення) [14, с. 382]. В «Емілії Галотті», зауважує К. Ретгер, Лессінг, враховуючи різницю виражальних засобів поезії і живопису, передбачав сценічну інтерпретацію драми як через лінгвістичні засоби акторського мистецтва, так і фізичні можливості тіла, що зумовлюють візуалізацію образу. За цим стоїть, підкреслює дослідниця, питання відповідності засобів «трансляції» виконавця конкретного характеру, що само по собі апелює до теорії театральної перспективи. Найголовнішим висновком К. Ретгер є те, що Лессінг прагне втілити не просто життєві колізії і перипетії сюжету, але процес мислення, рух думки героїв, що, власне, і стає рушійною силою розгортання сюжету і характеристики сценічного образу.

На проблемі акторської творчості фокусує увагу і А. Гулига, який оцінює «Гамбурзьку драматургію» як фундаментальну працю, що й сьогодні залишається «наріжним каменем» театральної естетики. [6, с. 174]. Російський філософ вважає, що вже у перших статтях трактату автором була «недвозначно сформульована програма» [6, с. 174] завдань професійного сценічного мистецтва, яка включала як визначення його мети, так і безпосередньо акторської техніки. Наразі А. Гулига виокремлює Лессінгів підхід до мовних засобів виразності актора у сценах повчального характеру. Особливий інтерес у розвідці російського філософа становить аналіз запропонованого просвітником алгоритму відповідності «зовнішніх ознак» сценічної поведінки тим почуттям, «з якими актор може висловлювати моральні сентенції». При цьому А. Гулига, окрім визначених Лессінгом мовних модуляцій, підкреслює його думку стосовно «сполучення» душевної зосередженості актора на змісті повчання, оскільки «будь-яке правило моральності є загальним положенням» і індивідуального прояву дійової особи у тих «особистих обставинах», в які вона поставлена. Відтак, у мовній партитурі актора «загальні положення» повинні озвучуватися «рівним тоном і з деякою холодністю» і мати вигляд спокійних міркувань, а особисті враження – «із жаром і певною наснагою». А. Гулига відзначає, що ще з часів Аристотеля відомо, що єдність загального й одиничного – закон театру, і зауважує, що в теоретичних настановах Лессінга це стосується не лише мови акторів, але й його міміки та жестикуляції. Згідно з твердженням автора «Гамбурзької драматургії», відзначає російський філософ, з метою відтворення інтонаційної органіки людської мови і природної сценічної поведінки, жест актора має бути «значний» та «індивідуальний», а «слова легко сходити з язика» [6, с. 174]. Торкаючись проблеми мімезису у теорії Лессінга, А. Гулига підкреслює, що стосовно наслідування життєвої правдивості у сценічній творчості просвітник застерігав виконавців від відтворення «крайньої ілюзії», стверджуючи, що, незважаючи на те, що «по сцені рухаються живі люди», це зовсім не означає, «що на сцені саме життя» [6, с. 174]. Виокремлення у роздумах Лессінга вимог до сценічного мовлення актора при проголошенні моральних сентенцій для А. Гулиги є не випадковим, оскільки тут він виходить з його тези: «театр має бути школою моральності» і пізнання дійсності.

Аналогічну думку у праці висловлює і К. Трейгер, відзначаючи, що, згідно з думкою просвітника, «виховання людства – це виховання людини ..., але самій людині це досягнути важко» [15, с. 21]. У зв'язку з чим у міркуваннях Лессінга, констатує німецький учений, театр набуває того надзвичайного суспільного значення, яке зумовлюється його здатністю не лише прищеплювати моральні принципи, а й сприяти «вірному освоєнню культурної спадщини взагалі» [15, с. 21]. При цьому К. Трейгер зауважує, що хоча закони театру і «не відповідають законам, за якими здійснюються реальні революційні перетворення», вони «відповідають переконанням Лессінга і його сучасників у тому, як можна організувати зміну людини і її поведінки» [15, с. 21]. Німецький учений підкреслює: «те, що глядач сприймає як неймовірне», оскільки ті події, що відбуваються на сцені є лише грою акторів, по суті, є «фактом впливу», а у зв'язку із цим – засобом виховання і пізнання [15, с. 21].

Думка щодо здатності мистецтва впливати на суспільні звичаї вперше була сформульована ще 22-річним Лессінгом у відгуку на знамениту працю Ж. Ж. Руссо, яка була виконана за завданням Діжонської академії на тему про вплив наук і мистецтв на звичаї, що був надрукований на початку збірки журнальних статей «Новини з галузі дотепності» (1751). Автор біографічного нариса життя і творчості Лессінга М. Филиппов стверджує, що критичні статті Лессінга,

які увійшли до цієї збірки ознаменували «формування його власного шляху, коли він вже не соромився, якщо його думка розходиться із загальноприйнятими авторитетами» [10, с. 35].

Монографія М. Филиппова заслуговує уваги і тому, що у ній простежується, як поступово, від надзвичайного інтересу ще із студентських років до театру, акторської творчості зокрема, Лессінг приходить до здійснення принципових реформ у галузі національного театру Німеччини. Зокрема, автор біографії просвітника наводить факт, під впливом якого він задумав написати твір «у суто народному німецькому дусі». Йдеться про знайомство Лессінга із балаганними виставами німецької трупи під проводом Шуха, одна з яких – «Смерть Фауста» – справила на нього настільки «сильне враження», що він взявся за розробку цього сюжету з старовинних народних сказань [10, с. 42].

На інтерес Лессінга до народної театральної традиції і блазнівських персонажів вказували й інші дослідники його естетико-мистецтвознавчої спадщини. Зокрема, В. Жирмунський так само підкреслює, що Лессінг після перегляду вистави «Доктор Фауст» 14 червня 1974 р. у виконанні трупи Шуха починає натхненно обробляти цей сюжет [7, с. 355]. Відзначивши зацікавленість німецьких просвітників, зокрема Й. В. Гете і Г. Е. Лессінга постаттю Фауста, В. Жирмунський стверджує, що саме вони «відродили естетичний інтерес» до цієї народної легенди.

Значення народної театральної традиції у справі розбудови професійного німецького театру розглядає і сучасний український культуролог І. Юдкін-Ріпун [12]. І хоча у нього немає спеціального розділу, присвяченого Г. Е. Лессінгу, проте виявлені дослідником базові тенденції культуротворчих тенденцій, які характеризують XVIII ст., багато в чому допомагають більш глибокому усвідомленню ролі Г. Е. Лессінга у розвитку театального мистецтва Німеччини.

У підрозділі «Синкретичний дуалізм у сприйнятті Просвітництва» учений простежує взаємини «нового професіоналізму із синкретичною дуалістичною традицією» [12, с. 32], що, зокрема, пов'язана із особливостями карнавальної образної системи та трактуванням таких «світових образів», як постаті Фауста та Дон Жуана, які допомагають більш наочно виявити зв'язок між національною традицією Німеччини і становленням професійного театального мистецтва. Простежуючи еволюцію використання дуалістичного трактування традиційного «мотиву укладання угоди з нечистою силою» у німецькому народному театрі XVIII ст., дослідник вважає показовим той факт, що вистава про Фауста звичайно сполучалася з комедійними карнавальними виставами, де діяли такі блазнівські персонажі, як Гансвурст або Касперль [12, с. 32]. Якщо до початку XVIII ст. блазнівські персонажі з'являлися на театральних підмостках лише в інтермедіях, то вже з початку століття, відзначає І. Юдкін-Ріпун, їхні «партії зростають за обсягом і втрачають характер інтерлюдій». І коли в останній третині XVIII ст. створюються «фаустівські» п'єси Г. Е. Лессінга, Л. Клінгера і Й. В. Гете, у Німеччині вже була сформована «тривала традиція народних лялькових вистав» [12, с. 32]. У своїй розвідці І. Юдкін-Ріпун простежує, як поступово з «синкретичної дуалістичної традиції» виходить жанр трагікомедії, де комічна дія пов'язується з дією трагічною, а смішне з чарівним і страшним. Крім цього, дослідженням, що присвячено виключно аналізу поглядів Г. Е. Лессінга на акторське мистецтво, є стаття П. Боборикіна «Ефраїм Лессінг і доктор Ретчер як критики сценічної гри», що вийшла друком у сьомому номері «Руського вісника» у 1867 р. Відзначивши, що, незважаючи на те, що Лессінг розглядав проблеми акторської творчості «з серйозної, філософської позиції», самолюбство акторів змусило його незабаром утриматися від «розбору гри акторів» [3, с. 90]. Перекладач і автор коментарів до видання російською мовою «Гамбурзької драматургії» 1883 р. І. П. Рассадін так само пояснює причину відмови Г. Е. Лессінга від подальшого рецензування виконавської майстерності «марнославством і обмеженістю» актриси Ф. Гензель, яка завдяки своєму впливу на керівництво і меценатів Гамбурзького театру «організувала формальну змову проти Лессінга», внаслідок чого великому мислителю почали докоряти у «неналежному пильнуванні за виставами і відсутності поваги до акторів» [8, с. 4].

І. П. Рассадін відзначає, що безпідставні звинувачення так образили Лессінга, що він після цього «ницівав у своїй рецензійній образності особливості критичних оцінок». Др. Боборикін звертається до міркувань просвітника з цього приводу. Відзначивши, що надмірна

жестикуляція, і не лише у театрі часів Лессінга, «є корінним акторським пороком» [3, с. 109], учений констатує, що у «Гамбурзькій драматургії» чітко визначені вимоги до розробки сценічного жесту, а саме: жести мають бути «індивідуалізуючими» [3, с. 108] і знаходитись у повній відповідності із вимогами природності і розумності, у зв'язку з чим актору насамперед, необхідно відпрацювати такі жести, які знаходяться у прямій відповідності з певними душевними станами його персонажа [3, с. 109].

Роздуми Лессінга спонукають П. Боборикіна до власних умовиводів щодо мистецтва актора. На його думку, сила і виразність м'язових рухів, необхідних для виконавця, можуть бути у значно більшій залежності від безпосередніх зовнішніх збуджень, ніж від «внутрішнього почуття актора» [3, с. 96]; чим різкіше подіють на нього зовнішні предмети, наприклад, «гра іншого актора, вірне зображення пристрастей і страждань, тим краще він буде виражати їх» [3, с. 96]. Сам Лессінг підкреслював, відзначає учений, що деякий актор може бути обдарований більшою чуттєвістю, але не вміти висловити відповідне почуття, зворушити глядача, а відтак – досягти сценічної мети. П. Боборикін, відштовхуючись від цього спостереження Лессінга, доходить висновку, що правильний розвиток виразних рухів у актора є незрівнянно важливішим за так зване, «внутрішнє почуття», а у питанні акторської міміки повинні бути встановлені деякі загальні положення, які б виключали «фізичну аномалію, вроджену або таку, що проявляється внаслідок недостатньої мімічної проробки», оскільки це завжди буде «неподоланною перешкодою для досягнення сценічної мети, не дивлячись на присутність в акторі найглибшого і теплового об'єктивного почуття» [3, с. 96]. Таким чином, у своєму заключному висновку П. Боборикін, по суті, формулює ключове положення акторської школи удавання, що була обґрунтована Д. Дідро у «Парадоксі про актора», хоча він і не згадає ім'я французького просвітника, що при очевидному інтересі до принципів акторської творчості і її кваліфікованому аналізу дозволяє припустити про його необізнаність у 1867 р. із зазначеним трактатом Дідро. Крім того, у дослідженні теорії Г. Е. Лессінга щодо акторської творчості слід відзначити, що доволі вузьке коло учених виокремлювали у своїх розвідках це питання у спеціальний аспект вивчення теоретичних здобутків німецького ученого. По-друге, спираючись на ґрунтовні праці визнаних лессінгознавців – В. Гриба, Г. Фрідлендера, В. Асмуса, П. Боборикіна, а також розвідки Й. Альтмана, А. Гулиги, Б. Гавришківа, К. Боринського і К. Трейгера – можна зробити висновок, що в естетико-мистецтвознавчій спадщині просвітника формулюються основні принципи акторського мистецтва просвітницького реалізму, які у свою чергу дають підстави презентувати їх як теорію сценічного мистецтва Г. Е. Лессінга. Відтак, відштовхуючись від основної мети мистецтва, якою, на думку Лессінга, є наслідування природи людських почуттів, учені доводять, що його теорія акторської творчості орієнтована на виявлення і осмислення таких засобів виразності, які б відтворювали правдивий вияв людських почуттів. Визначивши акторське мистецтво як синтез можливостей, що притаманні пластичним і поетичним мистецтвам, Лессінг, на думку дослідників, акумулює їхні властивості у безпосередній сценічній практиці актора. Відзначивши, що просвітник прагнув замінити догматичні правила для акторів, які були розроблені французькими класицистами, учені звертають увагу на те, що Лессінг у розробці «нових» правил намагався спиратися на філософське вивчення законів сценічної виразності. Внаслідок осмислення виражальних засобів акторського мистецтва, Лессінг доходить висновку щодо такої розробки пластичної і мовної партитур актора, які б були спроможними передати природність і правдивість людських переживань. Мовна характеристика сценічного образу у теорії Лессінга має сприяти індивідуалізації персонажів шляхом її відповідності почуттям, які прагне виразити актор, і в такий спосіб передавати інтонаційну органіку людської мови. Пластична партитура, за Лессінгом, має відображати зовнішній бік життя як життя «природної людини», але ніяким чином не доходити до оптичної ілюзії, тобто у вираженні індивідуального (одиночного) не виходити за межі узагальнення, яке передбачають закони мистецтва театру, визначені ще Аристотелем. «Індивідуалізуюча» жестикуляція і пластика актора, згідно з Лессінгом, має відтворювати характерні особливості образу, але при цьому уникати натуралістичного уподібнення. Отже, наполягаючи на єдності одиночного і загального у мистецтві актора, Лессінг не лише проникає у дуалістичність реалізму, але, по суті, вирішує питання форми сценічного образу. Крім того, аналіз В. Асмуса поглядів Лессінга щодо ролі і місця театральної

музики і К. Боринського щодо акторського ансамблю надає підстави зробити висновок, що Лессінг суто по-режисерськи підходив до проблеми логічної узгодженості дій усіх виконавців та інших складових театрального процесу, зробивши, таким чином, перший крок до розуміння вистави як цілісної художньої моделі життя та формування режисерського театру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альтман И. Избранные статьи / Иоганн Альтман. – М. : Советский писатель, 1957. – 454 с.
2. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века / Валентин Асмус. – М. : Искусство, 1963 – 312 с.
3. Боборикин П. Д. Эфраим Лессинг и доктор Ретчер как критики сценической игры / Петр Боборикин // Русский вестник. – М., 1867. – № 7. – С. 89–134.
4. Гавришків Б. М. Німецька літературна мова XVIII ст. в критичній оцінці Г. Е. Лессінга / Богдан Гавришків. – Львів : Український поліграфічний інститут імені Ів. Федорова, 1957. – 50 с.
5. Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / Владимир Гриб. – М. : Художественная литература, 1956. – 417 с.
6. Гулыга А. Лессинг и проблема метода / Арсений Гулыга // Литературная учеба. – 1979. – № 1. – С. 64–76.
7. Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте / В. Жирмунский // Легенда о докторе Фаусте ; [отв. ред. Н. А. Жирмунская. Издание подготовил В. М. Жирмунский]. – М. : Наука, 1978. – 423 с.
8. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / [пер. с нем. И. П. Рассадина]. – М. : Изд. К. Т. Солдатенкова, 1883. – 504 с.
9. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [вст. статья и ред. А. С. Дмитриева]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 638 с.
10. Филиппов М. М. Готхольд Эфраим Лессинг. Его жизнь и литературная деятельность. Биографический очерк / М. Филиппов. – Спб. : Типография газеты «Новости», 1891. – 96 с.
11. Фридлендер Г. Лессинг. Очерк творчества / Григорий Фридлендер. – М. : Худож. лит., 1957. – 238 с.
12. Юдкін-Ріпун І. М. Культурологія Просвітництва / Ігор Юдкін-Ріпун. – К., 1999. – (Національна Академія наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Міністерство освіти України. Інститут змісту та методів навчання). – 200 с.
13. Borinski K. Lessing / Karl Borinski. – Berlin : Erih Bormann & Co, 1900. – 230 p.
14. Rottger K. What do I See? The Order of Looking in Lessing's «Emilia Galotti» / Kati Rottger // Art History. Journal of the Association of Art Historians (33) 2, April, 2010. – P. 378–387.
15. Träger C. Lessing – Kritik und Historizität / Claus Träger. – Berlin : Akademie-verlag, 1981. – 136 p.

УДК 394.21 (477.84)

П. О. СМОЛЯК

**ВЕРТЕПНА ДРАМА ЯК СКЛАДОВА
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

У статті досліджено шляхи входження народного вертепу в українську, зокрема в галицьку, традиційну культуру. Розглянуто найпоширеніші сценарії вертепного дійства та роль і значення в них головних персонажів. Проаналізовано драматургічні елементи лялькової вертепної драми та їхню взаємодію з іншими чинниками: музичними, танцювальними, атрибутивними, вербальними.

Ключові слова: вертепна драма, народний театр, традиція, драматургія, персонаж, пісня, танець.

П. О. СМОЛЯК

**ВЕРТЕПНАЯ ДРАМА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ
УКРАИНСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

В статье исследовано пути вхождения народного вертепа в украинскую, в частности в галицкую, традиционную культуру. Рассмотрены самые распространенные сценарии вертепного действия, роль и значение в них главных персонажей. Проанализированы драматургические элементы кукольной вертепной драмы и их взаимодействие с другими факторами: музыкальными, танцевальными, атрибутивными, вербальными.

Ключевые слова: вертепная драма, народный театр, традиция, драматургия, персонаж, песня, танец.

P. O. SMOLYAK

**THE VERTEP DRAMA AS A COMPONENT
OF UKRAINIAN THEATER ART**

There is a form of folk theater, that occupies an important place in Ukrainian theater art – the vertep drama. It originated in XVII century and extant.

Since scientists research argue that the vertep puppet deem is the most ancient form of drama, it is necessary to dwell on the description and analysis of the puppet den – its origin, distribution, characteristics of the main characters and dramatic scenes.

Ukrainian and Russian scientists agree that the appearance of the puppet den in Ukraine dates back to the seventeenth century. This was due to the cultivation Baroque style of Ukrainian art in this period, and reformation of the church in the East Slavic territories. Important role in its appearance was played by very active church brotherhoods, the opening of Kyievo-Mohylyan Academy as a center of national revival of the Ukrainian people, the rise of Ukrainian peasants against the oppression of foreign invaders, and the formation of the cossacks as a separate social group.

E. Markowski was the first who noticed puppet nativity scene in Galicia, browsing records of income and expenditure book of Lviv Stavropigiysky fraternity in 1666. So, it already was common in the second half of the seventeenth century. At this time, its transformation in Polish shopka was taking place.

The vertep drama was based on a biblical story of the birth of Jesus Christ. Virgin Mary gave birth to a Son, the future Savior in a cave (vertep), where cattle slept. The angel announced the birth of Messiah to the shepherds, and they came to worship Baby Jesus, and celestial star led the kings from distant lands.

The main objective of puppet den was to tell the story of Jesus birth and to cheer the audience. That's why Christmas story consists of comic scenes that reveal different sides of everyday life of people. The prologue is the only exception. After all, it does hint that the nativity scene – it's not just fun and laughter, but moralizing and educational component of theatrical performances.

Getting into the Christmas action represents the arrival of the three kings who are seeking the place of birth of the Son of God – Jesus Christ. Secular part of the vertep begins with a scene with a girl and a warrior (warrior is usually lancer or cossack). The appearance of the cossack strongly influenced national consciousness of the people, raising the social liberation sentiment.

The most notable in the vertep is a Jew. Unlike all the other characters he represents a highest (exploitative) social class. Scene with the rich man and death is most instructive because it clearly demonstrates the victory of truth over falsehood, teaches people to observe the Christian virtues. Death in the vertep is shown as the owner of all nations, kings and princes.

Characters from foreign parts are also present in the vertep darama. These are Wenger and Gypsies. These characters represent a layer of foreign merchants. Gypsy witchcraft present in the house of the audience – mostly children and young girls, her divination is filled with comic moments.

The vertep ends with the performance of the beggar, that asks the audience with his prayer to reward the Christmas show performances.

The performance finishes with music. It was different in different regions of Ukraine: solo instruments (violin, flute, lyre wheel) and a small instrumental ensemble which attracted and tambourine. The Christmas song performances was an integral structural component of the stage action, as well as dance, performed by the characters. In the vertep alone dance or song already are theatrical performance. The Christmas play was peculiar kind of realism – it manifested in the tendency to reproduce real life situations and recognizable household circumstances.

Characters clothes were bright, festive. Theatrical performances, folk and professional performances retain structural affinity with ritual and ceremonial actions. To these factors original appearance of participants of presentations is related. A brilliant gold paper and medals, stars, varicoloured ribbons and crown, decorated Tyrant, Warriors, Cossack and other characters. An active make-up is covering with drawing of persons, which initial touched fantastic creatures only, spread on all of participants which must were be brighter, than in everyday life.

Thus, the Ukrainian vertep is a clear imitation of ritual elements that can be seen in the Ukrainian theater in almost all stages of its development.

Key words: *vertep drama, folk theater, tradition, dramaturgy, character, song, dance.*

У галузі українського театрального мистецтва помітне місце займає одна із форм народного театру – вертепна драма, яка виникла у XVII ст. і збереглася до нашого часу. Український народний вертеп впродовж довгого часу привертав увагу науковців різних напрямів: етнологів, фольклористів, літературознавців, музикознавців. Більшість учених розглядали це явище на національному, етнічному чи регіональному рівнях, звертаючи менше уваги на театральні елементи, які, без сумніву, присутні у народному вертепі і своєю суттю та змістом становлять своєрідне драматичне дійство.

Незважаючи на певні прогалини у цьому напрямі, існує ряд досліджень, у яких аналізується основні складові вертепного дійства. Серед українських та російських науковців народний вертеп досліджували О. Білецький [2], Є. Марковський [10], М. Возняк [4], Й. Федас [16], Л. Корній [7; 8], О. Веселовський [3], В. Перетц [11]. Не залишили поза увагою вертепну драму і вчені-театрознавці І. Франко [17; 18], Д. Антонович [1], Г. Лужницький [9], Л. Софронова [14], І. Волицька [5] розглядаючи питання його історії походження та розвитку, конструктивних елементів, зв'язків із шкільною драмою, та особливостями драматургії.

Мета статті – розглянути історію становлення народного вертепу в Україні, зокрема в Галичині, звертаючи увагу на характеристику персонажів та драматургію як складову театрального дійства, висвітлити його стосунок до українського театрального мистецтва.

Й. Федас виокремлює таку класифікацію народного вертепу: мімодрама, ляльковий вертеп, живий вертеп, комбінована форма [16, с. 28]. І. Франко зауважує: «Донедавна ще держалася в науці думка, що лялькова драма була наслідуванням, копією, найчастіше пародією дійсної

драми з живими акторами. Зібрані і розсліdжені в новіших часах факти показали повну незалежність лялькового театру від живого і далеко більшу давність лялькового» [17, с. 170]. Варто також погодитись зі словами дослідника українського театру Д. Антоновича, який відзначав: «Вертеп – це один із родів лялькового театру. Він склався із ящика, що має вигляд двохярусної хати» [1, с. 43]. Оскільки дослідження вчених твердять, що найдавнішою формою вертепної драми є ляльковий театр, вважаємо за потрібне зупинитися на описі та аналізі саме лялькового вертепу – його виникнення, поширення, характеристики головних персонажів та драматичних сюжетів.

Серед східнослов'янських учених немає одностайності щодо точної дати появи лялькового вертепу на території України. Польський історик Е. Ізопольський повідомляв, що він бачив два вертепи: один – у Ставищах з написом «Року Христового 1591 збудований», а другий – в Дашовщині «з року 1639» [17, с. 197; 199]. З цього приводу російський учений-філолог О. Галахов вважав, що ляльковий вертеп появився в Україні «поза всяким сумнівом ще в XVI ст.» [6, с. 203]. Російський учений О. Веселовський прийняв подану Е. Ізопольським дату 1591 р. як достовірну і на цій підставі датував появу лялькового вертепу в Україні [3, с. 336]. Деякі українські та російські вчені дотримувалися думки, що поява лялькового вертепу в Україні датується XVII ст. Серед них такої думки дотримувався відомий знавець українського лялькового вертепу Є. Марковський. Оперуючи документальними даними, він зазначав: «Проглянувши запис із прибутково-видаткових книг Львівського Ставропігійського братства від 1666 р. про видатки на збудування вертепу і на декорації до нього, бачимо, що існування вертепної драми на Україні в другій половині XVII ст. документально підтверджено» [10, с. 2–5]. Підтвердженням вищезазначеного також слугує стаття В. Перетца, в якій зазначено: «Порівнявши наявні дані іконографії з обставиною вертепної драми, яка дійшла до нас в польських та українських редакціях, доходимо висновку, що вертеп з'явився на Україні пізно – не раніше XVII ст.» [11, с. 7]. Основним доказом для вченого послужило гравіроване зображення вертепу, вміщене серед інших гравюр у збірці різдвяних віршів Памви Беринди, виданій 1616 р. у Львові. Найбільш достовірним ми вважаємо припущення І. Франка, який вважав, що «вертеп з'явився в південно-західній Росії майже одночасно з польською шопкою, але набув більш-менш визначених форм уже в другій половині XVII ст.» [17, с. 203].

Узагальнюючи вищезазначені думки, ми також схильні вважати появу лялькового вертепу в Україні на початку XVII ст. Адже це насамперед було пов'язано із культивуванням барокового стилю в українському мистецтві в цей період, а також реформацією церкви на східнослов'янських теренах. Неабияку роль у його появі відіграли активна діяльність церковних братств, відкриття Києво-Могилянської академії як осередку національного відродження українського народу, піднесення українського селянства проти гніту іноземних поневолювачів, а також утворення козацтва як окремої соціальної верстви.

На ляльковий вертеп у Галичині вперше звернув увагу Є. Марковський, проглядаючи записи прибутково-видаткових книг Львівського Ставропігійського братства за 1666 р. Отже, в другій половині XVII ст. в цьому регіоні вертеп вже побутував. І. Франко також, спираючись на розповіді свого покійного батька, зазначав, що вертепне лялькове дійство було поширене на різдвяні свята в Галичині. «Вертеп той містив у собі подвижні фігурки, котрі по переколядуванні релігійної пісні один з колядників виводив по парі на стіл, де вони «танцювали», а він «приговорював». Тепер ще по наших селах ходять інколи з вертепом, але вертеп той виліплений з кольорового паперу на подоби шопи і освітлений маленькою свічкою, містить в собі недвижні, поприклеювані до дна фігурки, чи радше наліплені на текстурку малюнки прес. Діви з дитятем, св. Осипа, вола і осла, пастирів, трьох царів і т.ін.» [18, с. 357]. З цих слів відчутна трансформація лялькового вертепу у польську шопку, звичай ходіння з якою на різдвяні свята все більше вкорінювався в українську традиційну культуру, і в другій половині XIX – початку XX ст. був масово поширеним в Галичині. Але шопкова традиція, що прийшла в Галичину з Польщі, генетично не була пов'язана із ляльковим вертепом, а лише намагалася наслідувати його.

В основу релігійного дійства вертепної драми покладена біблійна розповідь про народження Ісуса Христа. Діва Марія народила Сина, майбутнього Спасителя (Месію), у печері

(вертепі), де ночувала худоба. Ангел сповістив про народження Месії пастухів, і ті прийшли поклонитися маленькому Ісусику, а небесна зірка привела царів-волхвів з далеких країн. У тексті Біблії, де розповідається про дитячко Боже, деякі моменти відсутні, які є у вертепній драмі. Це пов'язано з тим, що їх запозичено з апокрифів, де євангельські оповідання пояснювались у дохристиянському, народно-побутовому дусі. Головне завдання лялькового вертепу було розкрити євангельський сюжет народження Ісуса Христа, а також розвеселити публіку. Тому майже вся сюжетна канва вертепного дійства складається із комічних сцен, які розкривають різні сторони побутового життя людей. Виняток становить лише сам пролог лялькової вистави. Адже він робить натяк на те, що вертеп – це не лише сміх та веселість, але й моралізаторська та виховна складова театрального дійства.

Початок у вертепному дійстві представлений приходом трьох царів (волхвів), які йдуть шукати місце народження Сина Божого – Ісуса Христа. Світську частину вертепу започатковує сценка зустрічі воїна із дівчиною (воїном буває, як правило, улан або козак, може бути й звичайний парубок – русин чи мазур). Сценка відкривається невеличким монологом, в якому улан або козак заявляє, що він прийшов з далекої сторони (із Запоріжжя або «з уланської сторони»), нічого не боїться і хоче лише добре погуляти. «У цьому персонажі, – як зазначає Л. Корній, – втілене народне уявлення про запорожців як сильних і відважних захисників українського народу» [7, с. 146]. Поява у вертепі козака дуже впливала на національну свідомість народу, на піднесення його соціально-визвольних настроїв. Варто зауважити, що у деяких регіонах України присутні різні персонажі «військової справи» (улани, мазури чи литвини) – представники військових армій ворожих імперій – Російської імперії чи Австро-Угорщини. Найпоказовішим у вертепному дійстві є Жид (Господар, Багач), який на відміну від усіх інших вертепних персонажів є представником вищої (експлуататорської) соціальної верстви. Він хизується значним багатством, має безліч гріхів, не боїться нікого, навіть самої смерті: торгується з нею за життя. Сцена Багача і Смерті, на нашу думку, є найбільш дидактичною порівняно з іншими, оскільки вона яскраво демонструє перемогу правди над неправдою, вчить людей дотримуватися християнських чеснот.

Найбільш сталими у народному вертепі є фантастичні персонажі Смерті та Чорта. Саме Смерть у ляльковому вертепі задекларована як володарка над усіма країнами, царями і князями. Вона, не зважаючи на будь-які прохання, усіх вирізує косою. Засуджуючи Жида (Господаря, Багача) за жорстоке знущання над бідними, невідкупна Смерть стинає йому голову, а її прибічник Чорт, тішачись його душею, забирає до пекла. Смерть у вертепі, за народною дидактикою, виступає суддею несправедливості і злочинства, а Чорт уособлює кару за заподіяні гріхи. Власне у цій сцені на перший план виступає моралізаторський мотив, який стверджує про те, що багатство і жадоба слави не можуть врятувати людину від смерті, а за грішні вчинки вона обов'язково відповідатиме «на тім світі» [13, с. 15].

Найбільш репрезентативними у вертепному дійстві є Жид і Жидівка, що представляють національні меншини, які впродовж багатьох віків проживали разом із українцями. Ці персонажі в ляльковому вертепі втілюють у собі весь спектр відносин до них місцевого населення. Вони характерні наслідуванням їхньої мови, музичного побуту (пісенного та танцювального), одягу, зовнішнього вигляду, поведінки. Жид, як правило, представлений корчмарем або купцем, який усякими способами намагається обманути та використати місцевих жителів для своєї вигоди. Такого роду конфлікт спричиняє між цими персонажами сварку або бійку і дає підстави жандарму арештувати Жида, а то й фізично його знищити. Саме тут і відчутне порівняння Жида із біблійним Іродом. Персонаж Жидівки в народному вертепі виконує опосередковану функцію: вона лише оплакує свого чоловіка після його смерті.

У вертепі присутні також зайшли із чужих країв персонажі. Їх представляють Венгер (Мадяр) та Циган із Циганкою. Варто зауважити, що ці персонажі репрезентують верству іноземних торгашів: Венгер продає усякий крам, а Циган – коня. Їхня торгівля має бурлескний характер і, як правило, завершується танцем із місцевими дівчатами (лише Циган танцює із своєю дружиною Циганкою). На відміну від Жидівки, Циганка виконує у вертепному дійстві більш активну функцію: вона ворожить присутнім в хаті глядачам – переважно дітям та молодим дівчатам, її ворожба насичена комічними моментами [13, с. 17].

Вертепна драма завершується виступом бідного Діда-прохача, який своєю молитвою-жебранкою просить у глядачів винагороду за показ вертепного дійства.

Вертепні вистави, зазвичай, супроводжувалися грою на музичних інструментах. У різних регіонах України використовувався характерний для них народний інструментарій. Це могли бути як сольні інструменти (скрипка, сопілка, колісна ліра), так і малий інструментальний ансамбль, до якого залучали і бубон. Не обходилося дійство і без різноманітних танців та пісень. Саме тут присутні всі ознаки народної творчості з її безмежною фантазією, сатирою, через яку виразно розкриваються характери персонажів, їхня вдача [12, с. 76–77].

У вертепному дійстві пісня залишається невід'ємним структурним компонентом сценічної дії, так само як і танці, які виконують персонажі. У виставах вертепу сам танець або пісня уже становлять сценічну дію. Зміст ролі персонажа може вичерпуватися самим лише виконанням пісні чи танцю. Характери персонажів мають індивідуалізовану виразність. Це характери-маски (персонажі, що мають сталий набір ознак), які зафіксували типові риси своїх героїв – Цигана, Циганки, Діда, Козака. Народна традиція передає їх не тільки з вистави у виставу, а й з сюжету в сюжет, з одного жанру в інший.

Народна театральна традиція протягом століть витворила певну систему персонажів, подібну до італійської комедії масок, де також діє сталий набір персонажів, між якими існує усталена система взаємодій [15, с. 144]. Система образів була покладена в основу української професійної драми й театру, в якому зберігся ряд закономірностей функціонування системи персонажів-типів і варіантів взаємин між ними.

Вертепним виставам був властивий своєрідний реалізм – він виявлявся в тенденції до відтворення реальних впізнаваних життєвих ситуацій і побутових обставин. У цих творах завжди голодний Циган шукає легкої поживи і жартує, старі Дід і Баба лаються, Циганка ворожить, Запорожець згадує бойові подвиги, Дід недочуває і трошки бешкетує.

Одяг персонажів – яскравий, святковий. Театралізовані дійства, народні та професійні вистави зберігають структурну спорідненість з ритуальними і обрядовими дійствами. З цими чинниками пов'язаний зовнішній вигляд учасників вистав. Блискучий золотий папір і медалі, зірки, різнокольорові стрічки і корона прикрашали Ірода, Воїнів, Козака та інших персонажів. Активне гримування – розмальовування облич, яке початково стосувалося лише фантастичних істот, поширилося на всіх учасників, які мали бути більш яскравими, ніж у повсякденному житті [15, с. 146].

Отже, враховуючи вищеперераховані фактори можна з впевненістю стверджувати, що український народний вертеп, а ляльковий зокрема, є чітким наслідуванням обрядових елементів та ритуальних дійств, які чітко простежуються в українському театральному мистецтві майже на всіх стадіях його розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919) / Дмитро Антонович. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – 272 с.
2. Білецький О. І. Вертепна драма / О. І. Білецький // Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / [упоряд. О. І. Білецький]. – 3 вид. – К. : Рад. школа, 1967. – С. 506.
3. Веселовский А. И. Старинный театр в Европе / А. И. Веселовский. – М. : Типография П. Бахметева на Срѣтенѣ, 1870. – 419 с.
4. Возняк М. С. Початки української комедії (1619–1819) / М. С. Возняк. – Львів : Всесвіт, 1919. – 251 с.
5. Волицька І. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. / І. Волицька. – Київ : Наукова думка, 1992. – 140 с.
6. Галахов А. О. История русской словесности, древней и новой / А. О. Галахов // Драматическая поэзия в Западной Европе, Польше и России. – СПб., 1863. – Т. 3. – С. 197–205.
7. Корній Л. Історія української музики. Частина друга (друга половина XVIII ст.) / Лідія Корній. – Київ–Харків–Нью-Йорк ; Вид-во М. П. Коць, 1998. – 387 с.

8. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. / Лідія Корній. – Київ, 1993. – 188 с.
9. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць / Григор Лужницький. – Львів : 2004. – Т. 1. Наукові праці. – 344 с.
10. Марковський Є. М. Український вертеп: Розвідки й тексти / Є. М. Марковський. – К. : Друк. ВУАН, 1929. – Вип. I–IV. – 202 с.
11. Перетц В. М. До історії вертепної драми / В. М. Перетц // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів : 3 друк. НТШ, 1908. – Т. 85. – Кн. 5. – С. 5–20.
12. Савчук В. Етнографічна атрибутика та драматургія українського вертепу / В. Савчук // Науково-педагогічний журнал «Обрії». – 2008. – № 2 (27). – С. 74–79.
13. Смоляк Павло. Ляльковий вертеп Західного Поділля / Павло Смоляк. – Тернопіль : СМП «Астон», 2004. – 68 с.
14. Софронова Л. А. Старовинний український театр / Старинный украинский театр. Переклад з рос. / Л. А. Софронова. – Львів, 2004. – 336 с.
15. Українська художня культура: Навч. посібник / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – 416 с.
16. Федас Й. Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX–XX ст.) / Й. Ю. Федас. – К. : Наук. думка, 1987. – 184 с.
17. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII в. / І. Я. Франко // Іван Франко. Зібрання творів у 50-ти томах. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 36. – С. 170–375.
18. Франко І. Я. Руський театр в Галичині / І. Я. Франко // Іван Франко. Зібрання творів у 50-ти томах. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 26. – С. 357–373.

УДК 792:398

О. О. БУВАЛЕЦЬ

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ЯК АРТ-ПРАКТИКА У ФОЛЬКЛОРНІЙ СВЯТКОВІЙ ДІЇ

У статті досліджено роль театралізації у фольклорних святах й обрядових діях, її функції та можливості як арт-практики. Розглянуто сутність фольклорного дійства на сучасному етапі, синтез різновидів мистецтва, їхнє поєднання засобами театралізації як арт-практики. Аналізується фольклор на прикладі масової видовищної культури, його сучасна трансформація, використання фольклорних елементів як засобів театралізації дії.

Ключові слова: театралізація, фольклор, обряд, дія, видовищна культура, арт-практика.

Е. А. БУВАЛЕЦ

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК АРТ-ПРАКТИКА В ФОЛЬКЛОРНОМ ПРАЗДНИЧНОМ ДЕЙСТВИИ

В статье исследована роль театрализации в фольклорных праздниках и обрядовых действиях, ее функции и возможности как арт-практики. Рассмотрена сущность фольклорного действия на современном этапе, синтез различных видов искусства, их объединение средствами театрализации как арт-практики. Проведен анализ фольклора на примере массовой зрелищной культуры, его современной трансформации, использования элементов фольклора как средств театрализации действия.

Ключевые слова: театрализация, фольклор, обряд, действие, зрелищная культура, арт-практика.

THEATRICALIZATION AS AN ART-PRACTICE
IN THE FOLK CELEBRATORY ACTIONS

There is features of the role of theatricalization in folklore festivals and ritual actions, its function and opportunities as an art-practices.

Modern trends of culture and nation development take us back to the folklore and rituals. The relevant matters are: study of folklore at the present stage, use of theatrical elements in the process of creation of folklore and ritual performance, research of means of reporting of the content component of folklore to the audience.

Theatricalization as an art practice or complex of means of artistic and imaginative solutions in cultural and recreational activities is considered in the studies of the theory and methodology of cultural and educational activities that observed, in particular, theatricalization of mass forms of club work, its educational opportunities, dramatic foundations, expressive facilities and historical heritage (D. M. Genkin, E. V. Vershkovskiy, A. A. Konovich, I. M. Tumanov, I. G. Sharoev, A. I. Chechetin, I. B. Shubina). It should be noted that these studies were focused on mass work in other social and institutional conditions.

Theatrical festivals are special forms of spectacular culture based on traditions (folk, religious, domestic, public, etc.). Theatricalization is considered as a set of stage directors' techniques of artistic content organization of a mass festival and real and play activity of its participants. To theatricalize material, to express it with the help of the theatre means, is to fulfill two main conditions, namely, to express the essence of life phenomenon, festive events in illustrative form and also real communication of participants in a form of a game which involves the synthesis of artistic means of expression.

Art practice is a humanistically oriented cultural and educational, spiritual and developing interdisciplinary creative activity. In its psycho methodology, apart from pure art experience, there is a usage of interdisciplinary experience from the field of information aesthetics and ethical semiotics. Folklore is a complex synthetic art. Often its works combine elements of different art forms, among them are verbal, musical, theatrical ones. So nowadays we can draw a parallel between the essence of folklore and synthetic concept of «theatricalization». Not by coincidence the first Russian scientists treated folklore widely, recording not only the works of literary art, but also fixing various ethnographic details and realities of peasant life.

Considering theatricalization as an art practice, it should be noted that all the theater media are developing as separate forms of art-practice today. Plastykdrama, taletherapy or dolltherapy are gaining popularity in contemporary art-practice as forms of the development of a harmonious human, personality formation, adjusting his/her psychological state. Thus, the use of theatrical elements in folk mass performance involving the audience to activity is also aimed at developing the person's national self-identity.

It can be concluded that the theatre media are an integral part of the entertainment culture nowadays. Due to theatrical elements the following processes can be observed: creation of the art image of the holiday, transference of its content and formation of the audience's perception of extensive themes through so-called «easy forms» including games, ritual dances or songs, holiday festivities. All this provides opportunities for studying and developing the folklore at the present stage within the spectacular culture. The usage of the elements of theatricalization gains the form of art-practice which is successfully applied by society.

Keywords: *theatricalization, folklore, ritual, action, spectacular culture, art-practice.*

Сучасні тенденції розвитку культури і нації повертають нас до фольклорно-обрядових дій. Актуальним є вивчення розвитку фольклору на сучасному етапі, використання елементів театралізації при створенні фольклорно-обрядового дійства, дослідження засобів донесення до глядача змістовної складової фольклору.

Працюючи над втіленням цього жанру, режисер зустрічається з необхідністю не реконструкції історичного вигляду обряду, а саме стилізації конкретної події, його постановки за допомогою елементів театралізації, яка виступає в даному випадку як арт-практика. У дослідженнях вчених підкреслюється, що більшість обрядових форм дійшли до нас у десемантизованому вигляді, тобто втратили свій обрядово-міфологічний сенс й придбали інші функції. Наприклад, «рядження рівною мірою належить обрядовій та видовищно-ігровій культурі» [3, с. 7], і в якості факту культури може бути розглянуто в цих двох ракурсах. Тому актуальність пропонованої теми полягає у розгляданні архетипічних елементів фольклору, які сьогодні привносяться у масову обрядову дію як елементи театру, тобто передаючи істинний змісту у вигляді інсценізації.

Театралізація як арт-практика чи комплекс засобів художньо-образного рішення в культурно-дозвілєвій діяльності найбільш повно розглядається в дослідженнях з теорії та методики культурно-освітньої роботи, які вивчали, зокрема, театралізацію масових форм клубної роботи, її виховні можливості, драматургічні основи, виразні засоби та історичну спадщину (Д. Генкін, Е. Вершковський, А. Коновіч, І. Туманов, І. Шароєв, А. Чечетін, І. Шубіна). Необхідно відзначити, що ці дослідження були зорієнтовані на масову роботу в інших соціальних та інституційних умовах.

А. Коновіч [4] особливу увагу приділяє місцю народних традицій та фольклору в театралізованому святково-обрядовому дійстві. Проникнення обрядів у драматургічну канву масової театралізованої дії настільки глибинне, що їх розмежування стає практично неможливим.

Аналізують методику використання традиційного фольклору в масових святах другої половини ХХ ст., а також узагальнюють дослідження з цього питання З. Яшвілі [11], Л. Лазарева [6], А. Некрилова [8].

У сучасній літературі поширеним є трактування фольклору як сукупності народних традицій, звичаїв, обрядів, поглядів, вірувань, мистецтв. І з цього приводу сумнівно казати про театралізованість ритуально-обрядових дій, що самі по собі включають елементи костюмування, оформлення та реквізиту, музичного супроводу. Тим більш, згадуючи історичну еволюцію театру саме з ритуальних дій, маємо на увазі використання театралізації при роботі над обрядовим дійством лише в тому випадку, коли воно стилізується задля включення у більш розкату та ширшу дію масового видовища.

Зокрема, відомий фольклорист В. Гусєв розглядає фольклор як художнє відображення дійсності в словесно-музичних, хореографічних і драматичних формах колективної народної творчості, яка виражає світогляд трудящих мас і нерозривно пов'язана з життям та побутом [2, с. 39]. Треба зауважити, що сьогодні існують фольклорні гуртки та об'єднання, завдяки яким бажаючі навчаються народного промислу, вивчають народний танок чи пісню, залучаються до обрядових дій, народних свят. Все це дає змогу зберегти надбання предків, розвиваючи та примножуючи їхні досягнення.

Мета статті – виявити елементи театралізації в контексті фольклорно-обрядового дійства, розглянути різножанровість фольклору, використання його форм у масовій видовищній культурі.

Театралізовані свята – це особлива форма видовищної культури, що спирається на традиції (народні, релігійні, побутові, державні і т.ін.). Театралізація розглядається як комплекс режисерських прийомів художньої організації змісту масового свята і реальної та ігрової діяльності його учасників. Театралізувати матеріал, висловити його засобами театру – значить виконати дві головні умови, а саме: виразити сутність життєвого явища, святкової події в наочній формі, а також реальне спілкування учасників в ігровій формі, що включає в себе синтез художніх виразових засобів.

Самостійною формою масового видовища є театралізоване тематичне обрядове дійство. У сучасних умовах життя – це традиційна, загальноприйнята ігрова дія, що включає в себе ряд персонажів, художніх образів, естетичних і емоційних прийомів. Аналіз найбільш поширених регіональних театралізованих свят, в яких народні традиції та фольклор є основою організації подієвого матеріалу та дії, показують, що ця дієва сторона проявляється в якості реальних прийомів активізації особистості. Пошук і обґрунтування таких прийомів є надзвичайно акту-

альними, оскільки позбавляє від помилки в сценарно-режисерській розробці, коли надає пасивну роль аудиторії, обираючи для неї переважно глядацьку позицію. Тому ми розглядаємо театралізацію в контексті масового фольклорного дійства як арт-практику.

Арт-практика – це гуманістично-орієнтована культурно-просвітницька та духовно розвиваюча міждисциплінарна творча діяльність, в психотехнічній методології якої, окрім суто мистецтвознавчих, використовуються міждисциплінарні напрацювання з галузі інформаційної естетики та етичної семіотики [5, с. 25-37]. Це міждисциплінарна творча діяльність, що проводиться «на стику» різних видів мистецтва, природознавства, медицини, філософії, психології, соціології, теології, езотерики тощо, здійснюється переважно з використанням високих технологій і має при цьому виражено благотворний вплив на людей в плані належного коригування їхнього етико-духовного розвитку [1, с. 28]. Арт-практикою подібна діяльність називається саме тому, що вона (вже за визначенням) має пряме відношення до мистецтва як інтуїтивно-пророчої форми пізнання Буття і містичного осягнення Суцього й самого себе.

Таким чином, деякі елементи театралізації можна віднести саме до арт-практики. Розглянемо, наприклад, костюмованість у театралізованому фольклорному дійстві. «Обрядова й видовищно-ігрова приналежність ряження можуть не суперечити одна одній, співіснуючи в органічній цілісності. Але видовищно-ігрова складова ряжень може й повністю відірватися від обрядової. У такому випадку мова піде про ряження як розвагу, гру, видовище» [3, с. 112]. Це, однак, жодною мірою не зменшує культурної та, зокрема, педагогічної цінності фольклорного, в тому числі обрядового матеріалу. Навпаки, ігрова суть багатьох феноменів традиції найбільш цікава сучасному суспільству, та приймаючи форму театралізованого дійства, має доступний та прикладний характер. Небезпека, яка тут виникає, криється в тенденції замінювати гру зображенням, імітацією або симуляцією гри. Жива гра заміщується «грою в гру» (в обряді, танцях, піснях тощо).

Саме така симуляція лежить в основі виникнення сурогатних форм роботи з фольклорним матеріалом, що театралізується. Фольклорна діяльність залишається без творчої суті й перетворюється на мляву пародію. Наприклад, хореографічний фольклор, що є надзвичайно багатим. Крім хороводів, тут танці-ритуали, танці-обряди, побутові, сюжетні у супроводі хору і під акомпанемент самобутніх народних або тільки ударних інструментів. Вислів М. В. Гоголя щодо української пісні як народної, живої, яскравої, сповненої барв істини, історії, яка триває усе життя народу, повною мірою співвідноситься з народним танцем. Цю ж тезу підтверджує і розвиває видатний діяч хореографії – П. Вірський: «Танець – поезія, зрима пісня, містить у собі, у народній душі емоційний літопис народу, який яскраво розповідає про історію почуттів та емоцій, пережитих. Невичерпна скарбниця народного танцю, багато безцінних перчин. У них творча фантазія, образність народного мислення, виразність форми, глибина почуттів» [10, с. 24]. Іноді народний танець побудовано за традиціями старовинного вертепу, тому він має підкреслено виразну театралізовану форму. Постановник часто звертається до таких театральних трюків, як «третя» нога діда-залицяльника, подарунковий шматок ~~Фольклор~~ – це складне синтетичне мистецтво. Нерідко в його творах поєднуються елементи різних видів мистецтв – словесного, музичного, театального. Тож можна провести паралель між сутністю фольклору та синтетичним поняттям «театралізація» на сучасному етапі. Невипадково перші російські вчені підходили до фольклору широко, записуючи не тільки твори словесного мистецтва, але й фіксуючи різні етнографічні деталі та реалії селянського побуту.

Щодо розгляду театралізації як арт-практики треба зауважити, що усі засоби театру сьогодні набувають розвитку у вигляді окремих форм арт-практики. Пластикодрама, казкотерапія чи лялькотерапія набувають популярності у сучасній арт-практиці як форми розвитку гармонічної людини, формування особистості, коригування її психологічного стану [7]. Таким чином, використання елементів театралізації в масовому фольклорному дійстві із залученням глядацьких мас до активності також направлено на розвиток людини, її національної самоідентифікації. Саме у фольклорному святі автор сценарію та режисер мають донести до глядача важливі думки, історично впроваджені та перевірені народом, часом, традиції. Основними ознаками фольклору, які виділяються різними дослідниками, є його синкретизм, варіативність, усна передача, імпровізаційність, колективність творчого процесу,

традиційність та поліелементність [8, с. 68]. Цілком зрозуміло, що народні художні традиції, які існували як природна частина життя людей в минулі століття, сьогодні є історико-культурною спадщиною, найціннішим архівом народної культури, що зберігається в описах істориків-етнографів, мистецтвознавців, літературознавців та інших любителів-збирачів. Саме ці надбання використовуються в мистецьких формах сьогодні, а їхнє привнесення у видовищну культуру називається «театралізацією».

Існують деякі типові недоліки використання традиційного фольклору, до яких слід віднести слабку активізацію аудиторії за допомогою обрядових елементів, збереження її поділу під час свята на глядачів та виконавців. Причини того – поширена орієнтація на розгляд і використання традиційного фольклору лише як постійного репертуару літературних, музичних, танцювальних колективів [4].

Саме ці завдання вирішує театралізація за допомогою комплексу художніх засобів, що еволюціонують з кожним днем та надають можливості звернутися до молоді сучасною зрозумілою мовою, що не обділена також художньо-образною змістовністю.

Як відомо, однією з форм театралізації у фольклорному дійстві є костюмування учасників, так зване «ряження», про яке йшлося раніше. Саме воно виступає своєрідною рушійною силою театралізованого фольклорного дійства, що дозволяє учасникам увійти в роль народних персонажів. Костюмування неначе синтезує дві сторони театралізації, бо воно не тільки перетворює людину на виконавця фольклорної дії, але й дозволяє одягнути той чи інший костюм, який є сам по собі твором фольклору [2, с. 115]. Костюмування визначає характер спілкування у театралізованій фольклорно-ігровій дії, дозволяючи прискорити процес адаптації в ньому учасників свята за рахунок домінування в сценарному задумі не особистісного, а рольового спілкування. Костюм, маска, реквізит у поєднанні з мімікою та жестом стають певною знаковою системою, мовним кодом, під впливом якого відбувається злиття практично-реальної й умовно-ідеальної поведінки.

Багатозначне використання обрядової та ритуальної дії, що спирається на традиційний фольклор, пов'язане з календарними святами (зустріч весни, прихід літа, проводи зими) та з виконанням певних обрядових дій трудового циклу (оранка першої борозни, закінчення збирання врожаю, вигін худоби та ін.). При цьому, якщо обряд виступає як масове театралізоване дійство (весілля, трудовий ювілей, повноліття, проводи в армію тощо), то ритуал – як затверджений та загальноприйнятий урочистий акт [6, с. 115]. Це кульмінаційна частина обрядового дійства, його центральна подія. Ритуали можуть міститися в будь-якому святі або обряді як його найбільш стійкі та незмінні частини, відповідні або релігійним, або повсякденним звичаям та законам.

Фольклорні традиції можуть служити глибокою серйозною основою «пожвавлення» історичних подій, побуту, звичаїв і стати базою для створення святкової атмосфери, в якій необхідне постійне їх поєднання із сучасністю, що наповнює театралізоване дійство подібною формою, патріотичним змістом.

Прикметою часу став зростаючий інтерес до традиційних народних ремесел. Як правило, культурно-дозвілєва програма зараз супроводжується виставками виробів майстрів народних промислів та ремесел, «живцем» демонструються різьба по дереву, розпис, гончарна майстерність, плетіння, вишивка тощо. У культурно-дозвілєвій програмі такі виставки можуть служити експозицією до майбутньої сценічної дії. І вони також мають бути театралізованими, оживаючи для глядача перфомативними сюжетами, цікавими персонажами та спілкуванням з ними в контексті свята. Учасники навіть можуть самі спробувати себе у тому чи іншому ремеслі.

Суттєвою ознакою театралізованого дійства у фольклорному святі є і його сюжетна основа. Моделювання сюжету, як правило, спирається на літературні твори та записані у фольклорних експедиціях усні розповіді. Дійовий ряд сценарію вибудовується згідно з обрядами та ритуалами певного свята. Технологія моделювання такої програми в обов'язковому порядку включає широкий відбір емоційно-виразних засобів – поетичне слово, пісня й частушка, хоровод й танок, гра, елементи обрядової дії: предмети та символи, обрядова їжа, костюм, маска та ін. [3, с. 152].

Таким чином, елементи обрядово-фольклорної дії на кшталт театралізації ніби черпають свої коріння з дійового ряду фольклору та продовжуються в масових святкових діях як окреме самостійне явище, що дозволяє прикрасити та інтерпретувати події сучасного життя.

Можна зробити висновок, що фольклорні свята сьогодні займають важливе місце у видовищній культурі. Завдяки елементам театралізації створюється художній образ свята, передається його зміст, формується сприйняття глядачем глибоких тем через так звані «легкі форми», в тому числі ігри, обрядові танці чи пісні, святкові гуляння. Все це надає можливості для вивчення та розвитку фольклору на сучасному етапі в рамках видовищної культури. Використання елементів театралізації сьогодні набуває форми арт-практики, що успішно застосовується суспільством.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баканурский А. Г. Современный театрально-драматический словарь / А. Г. Баканурский, А. П. Овчинникова – Одесса : Студия «Негоциант», 2007. – 334 с.
2. Гусев В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1967. – 317 с.
3. Ивлева Л. Н. Ряженье в русской традиционной культуре / Л. Н. Ивлева. – СПб. : Рос. ин-т. истории искусства, 1994. – 232 с.
4. Конович А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. – М. : Высш. шк., 1990. – 208 с.; ил.
5. Копытин А. И. Теория и практика арт-терапии / А. И. Копытин. – СПб. : Питер, 2002. – 368 с.
6. Лазарева Л. П. Фольклорні видовищно-ігрові традиції як засоби організації радянського масового свята / Л. П. Лазарева – Л. : Наука, 1985 – 197 с.
7. Лебедева Л. Д. Практика арт-терапии: подходы, диагностика / Л. Д. Лебедева. – СПб. : Речь, 2003. – 245 с.
8. Некрилова А. Ф. Російські народні міські свята, розваги та видовища: Кінець XVIII – поч. XX ст. / А. Ф. Некрилова. – Л., 1988. – 257 с.
9. Панфилов В. В. Режиссёру праздника об игре / В. В. Панфилов. – М. : ВЦХТ, 2008. – 175 с.
10. Тихоновская Г. С. Реализация фольклорных традиций в культурно-досуговой деятельности как педагогическая проблема / Г. С. Тихоновская // Инновационные технологии обучения культурно-досуговой деятельности. – Вып. 4. : сб. науч. статей / [под науч. ред. А. Д. Жаркова]. – М. : МГУКИ, 2003. – С. 21–30.
11. Яшвили З. Д. Реализация воспитательных возможностей фольклора в массовой культурно-просветительной работе / З. Д. Яшвили. – Л. : Наука, 1981. – 240 с.

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 745(477); 75.051(477)

I. M. ПАЛУМБО ДЕ ВІВО

ВІДОМІ МАЙСТРИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ У ТВОРАХ ЗАСЛУЖЕНОГО ХУДОЖНИКА УКРАЇНИ М. ВАРЕННІ

У статті досліджено та виявлено унікальність тематичної картини відомого митця і педагога Прикарпаття М. Варенні «Викладачі-засновники Косівського училища прикладного мистецтва», що репрезентує процес становлення і розвиток мистецької освіти в Україні. Розглянуто біографічні дані про художника, портрети відомих народних майстрів декоративного мистецтва Гуцульщини – пензля М. Варенні. Охарактеризовано зміст творчості провідних народних майстрів Гуцульщини, які були фундаторами мистецького навчального закладу в Косові.

Ключові слова: народні майстри, Косівське училище, «викладачі-засновники», творча спадщина, унікальність картини.

И. Н. ПАЛУМБО ДЕ ВИВО

ИЗВЕСТНЫЕ МАСТЕРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ГУЦУЛЬЩИНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА УКРАИНЫ Н. ВАРЕННИ

В статье исследована и выявлена уникальность тематической картины известного художника и педагога Прикарпатья Н. Варенни «Преподаватели-основатели Косовского училища прикладного искусства», которая представляет процесс становления и развития художественного образования в Украине. Рассмотрены биографические данные о художнике, портреты известных народных мастеров декоративного искусства Гуцульщины – кисти Н. Варенни. Охарактеризовано содержание творчества народных мастеров Гуцульщины, которые были основателями художественного учебного заведения в Косове.

Ключевые слова: народные мастера, Косовское училище, «преподаватели-основатели», творческое наследие, уникальность картины.

I. M. PALUMBO DE VIVO

THE FAMOUS MASTERS OF ORNAMENTAL-APPLIED ART OF GUZUL REGION IN THE WORKS OF HONoured UKRAINIAN ARTIST M. VARENENYA

In the article it was researched and discovered the uniqueness of the thematic picture of famous artist and teacher of Pricarpattya M. Varennya «The teachers-founders of Kosiv college of ornamental art», that represents the procces of creation and development of art's education in Ukraine.

This is one of the best M. Varennya work. On the canvas we can see a group of six characters, the folk masters and the teachers of Kosiv college. This is a big composition, in the centre of which we can see three main characters of famous masters. In the centre there is an engraver U. I. Korpanyuk, on the right there is an embroideress H. U. Herasymovych, on the left there is an engraver V. V. Guz. These three main characters are depicted in the moment of creative communication, wearing the white Guzul national clothes with marvellous embroidery of red and orange colours. This is a group portrait with magnificent exposition of the works of the Guzul folk art. Around the characters of the plot there are wooden trunk, plates, ceramic vases, embroidered tablecloth, woven carpets and other works of art. All works of art were done carefully and in details, that show us their national uniqueness and beauty. All composition was done in warm and golden-pink range. The lightness of the light's transformation into the shadow gives the characters and the surrounding objects natural forms. In spite of the amount of depicted characters on the picture and on the wealth of folk products the work looks completely full and in tone.

M. Varennya was a great expert of introducing into the plot the symbolic elements, and did them the main accent of the composition. So, on the picture «The teachers-founders of Kosiv college of ornamental art» there are two main rich of content elements. The first one is the embroidered towel of the embroideress Herasymovych, which lie on the table and show the audience the embroider «road» to the unbelievable world of the Guzul region art. The elements of such «road» and the invitation are common only for woman nature.

The second element is the wide open palms of the master Korpanyuk. The right hand is the Old Slovanic symbol. You can find the open palm in the old rocky draws through out the world. This symbol, in general, has the same meaning in the whole world.

At the picture, except such general emotional characteristics as openness, honesty, kindness the character's right hand gesture represents the final introduction of the audience into the plot of the picture by concentrating the attention on his palms. Thus, the open palm's gesture of the Guzul carving master helps the audience to concentrate on the centre of the unique atmosphere of the Guzul artistic environment and on all the works and masters. Both elements, the Herasymovych's towel and the Korpanyuk's hand are parallel and subordinate, so called, right diagonal of the picture, which always symbolizes the progress and emphasizes their pithy and symbolic interconnection.

The uniqueness of M. Varennya work «The teachers-founders of Kosiv college of ornamental art» is the only group portrait in Ukraine, where these famous people are depicted.

This article is considered the biographic datas of the Honoured artist of Ukraine M. Varennya and other part of his creative legacy dedicated to famous persons of Kosiv region. Especially, the portrait «Herasymovych H. U. is the master of Guzul embroidery» (1956), «The portrait of the Guzul carving master V. Guz» (1980), where you can see the master in the beauty of the carving in his house; the work «The Guzul region is the land of the art» (1977). The contribution of great respect in his work dedicated to the folk Guzul region masters, M. Varennya gave the central place in his best works to Korpanyuk and Herasymovych. The research of Varennya legacy dedicated to famous masters-founders of the Kosiv college of the ornamental art, is the vivid example of Ukrainian culture, art and education rebirth. You can find the portraits of Kosiv folk masters in the collection of Ivano-Frankivsk artistic museum. You can see the work «The teachers-founders of Kosiv college of the ornamental art» at the central entrance of the building. The picture «The Guzul region is the land of the art» was bought by the Cultural Department to the Artistic fund of Ukraine. All the works show the M. Varennya essence as the artist and the teacher.

The article characterized the plot of Guzul region Folk masters' creative work, who were the founders of the artistic school in Kosiv.

Key words: folk masters, Kosiv college, «the teachers-founders», artistic legacy, the uniqueness of the picture.

Дослідження спадщини М. Варенні, присвяченої видатним народним майстрам-засновникам Косівського училища прикладного мистецтва, є яскравим прикладом актуалізації відродження регіональної української культури, мистецтва й освіти. Представлені у пропонованій статті портрети народних майстрів Косівщини знаходяться у збірці Івано-Франківського

обласного художнього музею. Твір «Викладачі-засновники Косівського училища прикладного мистецтва» зайняв гідне місце на центральному вході цього закладу. Картину «Гуцульщина – край мистецтва» закупило Міністерство культури для Художнього фонду України. Однак сьогодні не існує жодних досліджень з цієї тематики, окрім ілюстрацій вказаних полотен М. Варенні у виставкових каталогах та невеликої згадки в одній із наукових праць про створення митцем образів народних майстрів. Саме тому, на нашу думку, дослідження є актуальним. У ньому використані ілюстрації каталогів (М. Федорак, Інеси Слов'янки), у яких немає аналізу вказаних у цій статті творів, фотоархів Івано-Франківського обласного художнього музею, стаття І. Дундяк «Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво» з культурно-мистецької панорами Івано-Франківська (короткий аналіз творчості М. Варенні) та електронні ресурси про народних майстрів Косівщини.

Метою статті є дослідження й аналіз творчості М. Варенні, присвяченої відомим народним майстрам Гуцульщини, виявлення унікальності твору «Викладачі-засновники Косівського училища прикладного мистецтва» як свідчення історичного факту становлення й розвитку мистецької освіти в Україні.

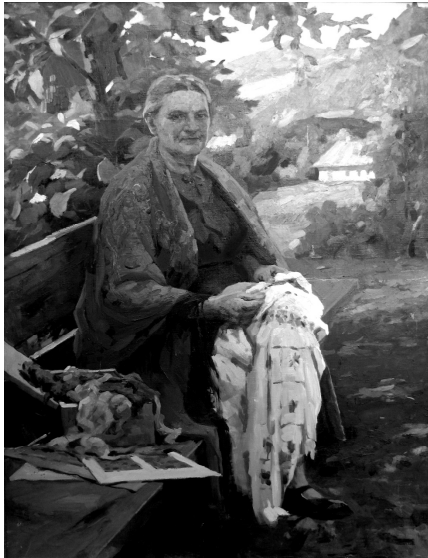
У творчій спадщині заслуженого художника України М. Варенні залишилися полотна, присвячені відомим персоналіям Косівщини, зокрема портрети «Герасимович Г. Ю. – майстер гуцульської вишивки» (1956), «Портрет майстра гуцульської різьби по дереву В. Гуза» (1980), а також жанрові твори митця «Гуцульщина – край мистецтва» (1977), «Викладачі-засновники Косівського училища прикладного мистецтва» (1989).

Варення Микола Романович (1917–2001) – український живописець і графік. Народився в с. Калинове Луганської області. Навчався в Одеському художньому училищі (1936–1940). У 1946 вступив до Інституту живопису ім. І. Рєпіна при Академії мистецтв у Ленінграді. У 1952–1961 рр. – викладач Косівського училища прикладного мистецтва. У 1958 р. став членом Співки художників України, обіймав посаду голови правління Івано-Франківської організації Співки художників. У 1961 році очолив Івано-Франківську дитячу художню школу. Заслужений художник України з 1987 року. З 1993 по 2001 р. – доцент мистецького факультету Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Жив і працював у Івано-Франківську. Твори художника знаходяться в музеях України, у тому числі Національному художньому музеї України, Івано-Франківському художньому та краєзнавчому музеях, в музеях багатьох країн світу та в численних приватних зібраннях [7].

Педагогічна діяльність М. Варенні почалася в 1950-ті роки у Косівському училищі прикладного мистецтва (нині Косівське училище прикладного та декоративного мистецтва). Після закінчення у 1952 році Ленінградського інституту живопису, скульптури і архітектури ім. І. Ю. Рєпіна та Академії мистецтв СРСР, «в період творчої праці у Ленінградському художньому фонді М. Варенні було запропоновано викладацьку діяльність... на Гуцульщині, куди він згодом переїжджає» [5, с. 3].

Самовідданій творчій і педагогічній праці М. Варенні в Косові впродовж багатьох років, як і праці інших відомих викладачів, Косівська райдержадміністрація на офіційному сайті дала високу оцінку: «У свій час тут працювали відомі народні майстри, художники, науковці: Сагайдачний Є. Я., Варення М. Р., Гавриш В. В., Гуз В. В., Герасимович Г. Ю., Вінтоняк М. В., Федірко М. Ю., які посіли гідне місце в історії Гуцульщини II половини ХХ століття». М. Варення – автор тематичних картин з життя Гуцульщини, на яких правдиво і поетично ... створено яскраві образи майстрів народного мистецтва...», – зазначає І. Дундяк [2, с. 25].

Гармонійне поєднання творчої та педагогічної діяльності М. Варенні надавали великої наснаги митцю для відтворення у власних полотнах відомих персоналій Косівщини, з якими співпрацював пліч-о-пліч. У той період митець-педагог познайомився з багатьма майстрами прикладного мистецтва Косова. Так, у 1956 році він написав портрет відомої вишивальниці, ткалі, члена Співки художників України з 1958 року, заслуженого майстра народної творчості з 1960 року Г. Герасимович.



*«Герасимович Г. Ю. – майстер гуцульської вишивки»,
1956 рік, н.о., 136×106
Івано-Франківський обласний
художній музей.*

У 1921 р. Г. Герасимович переїхала до Косова, де займалася килимарством, працювала в спілці «Гуцульське мистецтво». У 1924–1937 рр. брала участь у художньо-промислових виставках, у тому числі у Львові (1930). У 1940–1955 р. викладала художню вишивку в Косівському училищі прикладного мистецтва. Основні твори: вишивки – чоловічі сорочки, жіночі блузки, покривала, рушники, доріжки, серветки, скатертини, гардини; килимарство – килим «Кучер», верета «Космацька»; живопис – «Автопортрет», «Бабуся», «Гуцулка», «Гуцулка на коні», «Натюрморт», «Ставок», «Хата в Рибному», «Яблука». Майстриня внесла свою частку у розвиток тематичної художньої вишивки – портрети І. Франка, М. Черемшини, Т. Шевченка. Твори зберігаються в музеях Коломиї, Снятина, Івано-Франківська, Львова, Києва [4]. У Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського зберігається 18 творів майстрині [8].

У 1980 році М. Варення створив «Портрет майстра гуцульської різьби по дереву В. Гуза», на якому майстер зображений в оточенні краси дерев'яного різьбярства у його власному будинку-музеї під час роботи над своїм новим твором. Неповторною є композиція декору кожного твору В. Гуза. Красу різьблених мотивів підкреслює інкрустація ме-

талевими дротиками, каплями. Орнаментику доповнюють дзвіночки – «дармовіси» та накладні елементи, що підсилюють їх декоративність і роблять вироби оригінальними і самобутніми.

М. Варення познайомився з В. Гузом, коли ще жив і працював у Косові. Це було в п'ятдесяті роки. Володимир Гуз, як і М. Варення, теж викладав у Косівському училищі прикладного мистецтва. В. Гуз родом зі Стрия, що на Львівщині. (02. 04. 1904 – 09. 07. 1991, м. Косів, Ів.-Франківської обл.). В. Гуз – видатний майстер у техніці «сухої» плоскої різьби, випалювання, рельєфної різьби, інкрустації, гравірування по металу. Викладач, знавець українського декоративно-прикладного мистецтва, член Спілки художників СРСР (1958). Закінчив Львівську промислову школу, художньо-декоративне відділення (1930–1933). З 1939 р. по 1964 р. працював на різних посадах у Косівському училищі прикладного мистецтва, завідувачем виробництва артілі «Гуцульщина» та у виробничо-художніх майстернях ХФ УРСР. Був нагороджений медаллю «За трудову відзнаку», учасник всесоюзних, республіканських та місцевих виставок. У Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського зберігається 70 творів майстра [1]. Асортимент його творів: тарілки, рахви, шкатулки, свічники-трійці, вази, боклаги, альбоми, книги-адреси, пенали, топірці, спортивні кубки, меблі. Твори зберігаються у музеях світу. Майстер також вивчав спадщину Шкрібляків, народний фольклор, техніку ткацтва і художню обробку металу, технологію кераміки.



*«Портрет майстра гуцульської різьби по дереву В. Гуза» 1980 рік, н.о., 100×159.
Івано-Франківський обласний
художній музей.*

Митець і педагог М. Варення не тільки був закоханий у власну творчу справу, якій присвятив усе своє життя, але він водночас високо цінував і прославляв у своїх творах таланти і плоди творчості інших людей. Данину великої поваги у своїй творчості, присвяченій народним

митцям Гуцульщини, М. Варення виявив до образу видатного майстра різьби Ю. Корпанюка, надаючи йому, як і Г. Герасимович, одне з центральних місць у своїх найкращих полотнах.



*«Гуцульщина – край мистецтва»,
1977, н.о.*

*Ілюстрація з обкладинки каталога
[6].*

*(Г. Герасимович – вишивальниця,
П. Цвілик – майстер художнього
розпису, Ю. Корпанюк – різьбяр).
Художній фонд України.*

Знайомство та співпраця з Ю. Корпанюком надали М. Варенні можливість для поглибленого вивчення особистості народного майстра, прийомів і технік його різьблення, а також створення чисельних начерків, замальовок та етюдів образу різьбяр з натури. Юрій Іванович Корпанюк (1892–1977) народився в с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Визначний народний майстер у техніці «сухої» плоскої різьби, рельєфної різьби, інкрустації, інтарсії. Онук славетного різьбяр Юрія Шкрібляка, член СХ СРСР (1959), заслужений майстер народної творчості України (1960), учасник та лауреат багатьох виставок в Україні, Польщі, Росії, Болгарії, Франції, Канаді, Монголії, Бельгії. Його твори зберігаються в багатьох музеях світу. У Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського зберігається понад 100 творів майстра [3]. Різьбленню навчався у батька – Івана Корпанюка, а також у материних братів – Василя та Миколи Шкрібляків. З 1944 року працює в експериментальній майстерні Косівської арт-ілі «Гуцульщина». Асортимент творів його доволі великий: тарілки, пляшки, шкатулки, ложкаї, рахви, цукорниці, свічники-трійці та ін. Творчість Ю. Корпанюка, послідовника роду Шкрібляків, а також творчий талант Г. Герасимович та В. Гуза, передача ними власного досвіду молодому поколінню стали фундаментальною основою для заснування Косівського училища прикладного мистецтва. Полотно «Викладачі-засновники Косівського училища прикладного мистецтва» (1989) – це ще один з найкращих творів майстра М. Варенні.



*«Викладачі-засновники
Косівського училища
прикладного мистецтва»,
1989 рік, н.о., 111×164.*

*Косівське училище
прикладного та декоративного
мистецтва
(центральний вхід)*

Картина символізує силу і багатство краси прикладного мистецтва Косівщини. Вона знайшла своє втілення в закладенні фундаментальної основи державного навчального закладу з метою передачі великого творчого досвіду відомих народних майстрів наступним молодим поколінням, а також для продовження його самобутнього життя і розкриття нових талантів.

У пам'ять про цю важливу для косівського краю подію, М. Варення обрав жанр тематичної картини, який у свою чергу гармонійно поєднав з жанром групового портрета. Цей твір – своєрідна образотворча ода.

На полотні зображена група із шести осіб – народних майстрів і викладачів Косівського училища. Це велика чотирипланова композиція, центральне місце якої займають три головні фігури видатних майстрів. У центрі – різьбяр Ю. І. Корпанюк, праворуч – вишивальниця Г. Ю. Герасимович, ліворуч – різьбяр В. В. Гуз. Вони зображені в момент творчого спілкування, одягнуті в білі гуцульські сорочки з розкішною вишивкою червоних та оранжевих кольорів. Позаду них, на третьому плані, три постаті косівських викладачів, зображені для виділення головних персонажів, у контрастному темному одязі. Чітко передано, з якою увагою вони слухають майстрів і водночас приємно усміхаються.

Саме тут М. Варення проявив себе як справжній спадкоємець міцної академічної школи, який втілює свої знання і великий практичний досвід роботи у професійній анатомічній побудові фігур, у витонченій кольоровій гамі. У руках персонажів – твори народного мистецтва: вишиваний рушник, різьблені та інкрустовані вироби з різних порід дерев – пляшка, ваза і таріль.

Груповий портрет обрамлений пишною експозицією творів народного мистецтва Гуцульщини. Навколо героїв сюжету – дерев'яні скрині, тарелі, розписані керамічні вази, вишиті скатертини, ткані орнаментовані килими та інші витвори мистецтва. Кожний народний виріб майстер пензля опрацював у найдрібніших деталях, що характеризують їх національну неповторність і красу. В теплій, золотисто-рожевій гамі колоритно об'єднав усю композицію. Легкість переходів світла в тінь надає персонажам та навколишнім предметам природних форм. Незважаючи на кількість зображених героїв на картині та на все багатство народних виробів, твір виглядає суцільним і тонально витриманим.

М. Варення був великим майстром введення в сюжетну лінію твору символічності певних елементів зображення, робив їх певним акцентом композиційної побудови. Так, на картині «Викладачі-засновники Косівського училища прикладного мистецтва» введено два великі змістові елементи. Перший – це вишиваний рушник майстрині Герасимович, злегка розгорнутий на столі, який починається від нижньої лінії полотна і через її центр гостинно запрошує і вводить глядача, простеляючи йому розшиту «дорогу» в неповторний світ мистецтва Гуцульщини та його пізнання. Елемент такої «дороги» і запрошення до неї є притаманним тільки природі жінок.

Другим елементом є широко розгорнута догори долоня майстра Корпанюка. Права рука як символічна десниця відома ще за старослов'янських часів. Відкрита долоня зустрічається у стародавніх наскельних малюнках у цілому світі. Цей символ у загальних рисах має приблизно однакове трактування у світі.

На цій картині, окрім таких загальних емоційних характеристик, як відкритість, чесність, доброзичливість, жест правої руки персонажа репрезентує остаточне введення глядача у зміст картини, засобом миттєвої підсвідомої фіксації погляду, концентрації уваги на його долоні та подальшого радіального споглядання. Таким чином, жест відкритої долоні майстра гуцульської різьби підводить глядача для вникнення у центр унікальної атмосфери буяння гуцульського мистецького середовища, представленого усім багатством неповторних, самобутніх творів та його прославленими майстрами. Обидва елементи – рушник Герасимович і рука Корпанюка – є майже паралельними між собою, підпорядковані умовній правій діагоналі картини, яка завжди символізує прогрес, підкреслює їх змістовний і символічний взаємозв'язок. Унікальність твору М. Варення «Викладачі-засновники Косівського училища прикладного мистецтва» полягає в тому, що він сьогодні є єдиним на Україні, де зафіксовано груповий портрет цих видатних людей.

THE LINOCUT IN THE KHARKOV'S ART IN THE 1910 YEARS

This scientific paper studies the linocut development history in the art of Kharkov at the beginning of the XX century. The period covered by 1910's is characterized as the first step to the formation of the technique specific for the Ukrainian and Kharkov's graphic art because of the interest shown by some artists in a new engraving material provoked by its spreading in the European graphic art.

K. E. Kostenko's (1879–1956) creative work can be attributed to the artistic activities of those home pioneers who showed their interest in the linoleum engraving. His works are dated 1908 («Versailles», «Autumn. Kiev»). It is known that Kostenko was in Paris throughout the period of 1908 to 1909 and he was one of the students of a well-known Russian artist E. Kruglikova; he was greatly influenced by her talent and abandoned oil painting to join the linocut. The artistic interests of this artist were focused on the use of colors for engraving. Kostenko was fruitfully working as a unique and original master of colorful print. Numerous linoritas depict the impressions of the author gained during his trips at different times. We can mention such works as «Alushta», «The Monument to Honor the Poltava Victory» (1909), «San- Jiminiano» (1912), «Florence. Twilight» (1913), «View of Florence» (1914), «Sunset. Florence» (1916), etc. Taking into consideration the European experience gained by Kostenko while working with linoleum we can state that he belongs to those masters who could arouse interest of some more local artists in this type of art on coming back to Ukraine. As for the activities of the artist in the cultural circles in the city of Kharkiv in the 1910's it is known that he participated in exhibitions and artistic arrangements in the city. Time and again the linocuts of this author were exhibited at the exhibitions arranged by the Society of Kharkiv's Artists, i.e. «The Artistic Shop» founded in the spring of 1918. Kostenko was not confined just to the participation in exhibitions; he published different materials related to the fine and graphic art in the «Tvorchist» magazine. In addition, he headed the engraving shop and taking into consideration his foreign practice with linoleum he undoubtedly introduced the above technique to the training course and shared it with the local artistic environment.

Another line of the formation of linoleum engraving in the Kharkiv graphic art at the beginning of the XX century is related to the creative work of the studio headed by E. Agafonov (1879–1955) that belonged to the creative society called «The Blue Lily» (1909–1911). It is obvious that already at the beginning of the 1910's the members of the studio were involved in the development of linoleum engraving technique. This studio was visited by such artists as O. Pochtennyi, M. Nedashkivskiy, V. Picheta, S. Shcherbakov, and M. Siniakova. Thanks to the information provided by the archive sources we know now that D. Gordeieva and F. Nadezhkina can also be put on the list of artists who worked with linoleum. In the general Ukrainian context the masters of the E. Agafonov's studio can be considered as pioneers promoting the linocut, because during this period very limited number of graphic artists devoted their talent to this kind of art. Kharkov plays a special role in the linocut development: the works of just a few artists belong to the beginning of the 1910's; this small team was united by a single artistic studio and joint artistic and aesthetic platform. The print groundwork laid by the above artists combined with the expressed individuality of each creative personality is characterized by the definite unity of artistic conceptions and has many common features, in particular, thirst for the stylistic search peculiar for the art nouveau epoch. However, a priority was given to the formal image variations not to the subject component, including liking for the symbolism esthetics, Eastern culture, and a primitive folk art.

The further research will be focused on the refinement of bibliographic information about these masters, establishment of their possible cooperation with representatives of other regional graphic schools that would allow us to retrace the sources and evolutionary ways of the formation of the linocut in the Ukrainian art.

Key words: *Ukrainian art, Kharkiv graphics, linocut.*

Становлення ліногравюри в українському мистецтві XX століття пройшло декілька етапів, важливим серед яких вважаємо час появи техніки в творчості представників окремих регіональних шкіл. З'явившись в Європі на межі XIX–XX століть, гравюра на лінолеумі впевнено увійшла в художнє середовище України та за відносно короткий термін почала домінувати в галузі друкованої графіки вже в другій половині 1950-х – у 1960-х роках. В той же час період інтенсивного піднесення та масового розповсюдження гравюри на лінолеумі можна трактувати як етап відродження в графіці Харкова, що базувався на здобутках попереднього часу, доробку майстрів 1910–1940-х років. У зв'язку з викладеним актуальності набуває прагнення встановити обставини становлення техніки у графічному мистецтві Харкова 1910-х рр.

Ліногравюрна спадщина Харкова початку XX століття як складова місцевого графічного надбання була предметом наукового розгляду О. Лагутенко, Л. Савицької, Л. Соколюк [4; 5; 8; 10]. Однак питання появи та еволюції техніки перших десятиріч минулого століття комплексно не аналізувалося та потребує всебічного висвітлення у фахових виданнях.

Мета статті – виявити місце ліногравюри у графіці Харкова 1910-х років, встановити коло майстрів, які зверталися до зазначеної техніки, визначити художньо-образні особливості перших харківських ліноритів.

Проникнення ліногравюри в образотворчий простір Харкова хронологічно збіглося з активними новаторськими процесами, що відбувалися в європейському мистецтві на межі століть та мали свої прояви на теренах України. Пошуки нової образотворчої мови, пов'язані зі становленням модерну, символізму, авангардних течій, склали основний зміст тогочасного художнього життя. Розгляд зазначених процесів на довгий час став пріоритетним напрямом досліджень мистецтва окресленого періоду. Цією обставиною, на нашу думку, частково пояснюється відсутність докладних відомостей про появу нової граверної техніки в українському мистецтві та слабкий інтерес науковців до її еволюції 1900–1910-х років. Очевидно тільки, що період можна характеризувати як перший етап становлення ліногравюри в українській та харківській графіці, коли в окремих митців виникає інтерес до новітнього матеріалу, спровокований його розповсюдженням в європейській графіці.

Серед вітчизняних митців, які першими звернулися до новітнього матеріалу, дослідник історії українського естампу Ю. Турченко виділяє творчі досягнення Костянтина Костенко (1879–1956), ліногравюри якого датовані 1908 роком («Версаль», «Осінь. Київ») [11, с. 125]. Досвід майстра як одного з піонерів мистецтва ліногравюри набуває важливого значення в контексті історії розповсюдження техніки в графічному середовищі Харкова. Уродженець міста Полтави, він протягом 1904–1906 років отримував художню освіту в школі І. Ф. Рерберга в Москві, а потім повернувся в Україну та жив у Полтаві і Харкові [11, с. 277]. Відомо також, що Костенко, перебуваючи з 1908 року за кордоном, належав до кола учнів відомої російської художниці Є.Круглікової [3, с. 9]. Протягом 1895–1914 років майстриня мешкала в Парижі, саме коли французький художній світ переживав бум графічного мистецтва, та зокрема гравюри. Круглікова плідно працювала в галузі естампу, входила до французького об'єднання «Оригінальна гравюра в фарбах», крім того, заснувала школу-студію, що не тільки стала своєрідним культурним центром, а передусім була місцем навчання різноманітних графічних технік для багатьох митців, серед яких М. Волошин, Г. Верейський, М. Добров. Учень студії у 1908–1909 роках був і К. Костенко [3, с. 9]. Дослідники відзначають неабиякий ентузіазм та активність Круглікової в граверній справі, тому цілком можливо, що до сфери художніх інтересів членів її майстерні входило і гравіювання на лінолеумі, що на початку XX століття вже отримало досить широке розповсюдження в європейських мистецьких колах. Тим більше, основним змістом її цілеспрямованих художніх експериментів були колористичні пошуки головним чином в галузі офорту, монотипії. В цьому аспекті Костенко виступає справжнім послідовником наставниці, протягом багатьох років методично розробляючи можливості застосування фарб у гравюрі. Дослідник графічної спадщини Є. Круглікової та її учнів Є. Гришина називає Костенка своєрідним та оригінальним майстром кольорового естампу, який «... під впливом Круглікової відійшов від олійного живопису і став вирішувати складні живописні завдання в техніці ліногравюри, створивши глибоко ліричні пейзажі» [3, с. 9]. В численних кольорових ліноритах К.Костенка відбилися враження автора від подорожей різних років: «Алушта», «Пам'ятник на

честь Полтавської перемоги» (1909), «Сан-Джиміньяно» (1912), «Флоренція. Сутінки» (1913), «Вид Флоренції» (1914), «Захід сонця. Флоренція» (1916), «Аркади Понте-Веккьо» (1923), «Вид Коктебеля» (1925) тощо. Завдяки багаторічній діяльності в зазначеній техніці, розмаїттю художніх прийомів та знахідок, ім'я художника увійшло в історію української графіки, його здобутки так охарактеризував Ю. Турченко: «Кольорову ліногравюру К. Костенко трактує як твір, обмежений кількістю фарб, з чітко виявленими обрисами предметів. Незважаючи на певну лаконічність художньої мови К. Костенка, колорит його творів аж ніяк не можна вважати збідненим чи умовним. Навпаки, завдяки вмілому добору фарб та добре виявленому декоративному началу вони сприймаються як виразні й ефектні зображення» [11, с. 125]. Сьогодні складно визначити, чи був К. Костенко засновником гравіювання на лінолеумі у Харкові, оскільки інформація про життя художника обмежена. Проте з певною імовірністю можна стверджувати, що він був одним з тих майстрів, які, маючи європейський досвід, залучали до новітньої техніки українських митців. Щодо діяльності Костенко в місцевому художньому осередку знаходимо окремі відомості про його участь в експозиціях та художніх організаціях Харкова початку ХХ століття. Так, висвітлюючи експозиційну роботу Товариства харківських художників, Л. Савицька зазначає, що на виставках були представлені «першокласні гравюри та акварелі», які Костенко надсилав з Лейпцигу [8, с. 231]. Також в каталозі ХІХ виставки Товариства майстер представлений в розділі «Експоненти» значною низкою творів, серед яких були й ліногравюри [1, с. 17]. Очевидна й участь Костенка в діяльності іншої місцевої організації – «Художнього цеху», заснованого весною 1918 року, що мав широкий діапазон творчих інтересів: музичні вечори, театральні вистави, художні експозиції тощо. Не обмежуючись тільки участю у виставках, Костенко публікував мистецтвознавчі та образотворчі матеріали у друкованому органі спілки – журналі «Творчість». Так, статтю, присвячену Сієнській школі живопису, супроводжувала репродукція ліногравюри автора «Сієна» [2]. Згідно з оголошенням, розміщеним у тому ж номері журналу, зусиллями членів «Художнього цеху» було організовано роботу навчальних майстерень: драми, театру, живопису та гравюри. Керівником граверної майстерні був К. Е. Костенко, який, з огляду на його закордонні практики з лінолеумом, цілком можливо впроваджував зазначену техніку в навчальний процес та сприяв її розповсюдженню в місцевому мистецькому просторі.

Інша лінія становлення гравюри на лінолеумі в харківській графіці початку ХХ століття пов'язана з творчістю художників, які входили до об'єднання «Голуба лілія». Ядро групи склали учні однойменної студії, організованої Євгеном Агафоновим (1879–1955). Колишній учень відомого харківського художника та педагога Д. І. Безперчого, він протягом 1899–1907 років навчався у Петербурзькій академії мистецтв [12, с. 12]. Повернувшись у 1907 році до Харкова, брав активну участь у культурному житті міста. Обізнаність з актуальними тенденціями європейського мистецтва, прагнення впровадити їх на місцевому художньому ґрунті, творча та організаційна активність Агафопова визначили його подвижницьку роль у культурному середовищі Харкова. Засновані митцем установи (студія «Голуба лілія», театр мініатюр «Голубой глаз», творчі об'єднання «Голуба лілія» та «Кільце») відігравали роль своєрідного центру усього прогресивного та новаторського в місцевому культурному осередку. В контексті дослідження генези ліногравюри інтерес представляє педагогічна практика митця та творча спадщина його учнів. За твердженням Л. Савицької, вихованців студії наставник орієнтував на методи європейських художніх майстерень, спонукаючи до активних творчих пошуків та експериментів з матеріалами та техніками [8, с. 217]. Очевидно, що вже на початку 1910-х років члени студії «Голуба лілія» розробляли техніку гравіювання на лінолеумі. До неї звертались Олексій Почтенний, Микола Недашківський, Василь Пичета, Сергій Щербаков, Марія Синякова. В загальноукраїнському контексті майстрів кола Є. Агафопова можна розглядати як піонерів розповсюдження ліногравюри, оскільки в цей період до неї звертається вкрай обмежена кількість графіків. Окрім харків'ян, в зазначеній техніці плідно працювала тільки О. Кульчицька, яка розпочала гравіювати на лінолеумі вже на початку 1900-х років [9, с. 4]. Між тим Харкову належить особлива роль у розвитку ліногравюри: початком 1910-х років датуються аркуші декількох митців, об'єднаних єдиним мистецьким угрупованням, спільною художньо-естетичною

платформою. В той же час застосування нової техніки в харківській графіці можна розглядати як прогресивне явище, що мало на меті залучення місцевих майстрів до європейського досвіду.

У стилістичному «обличчі» ліногравюр художників «Голубої лілії» можна визначити низку спільних рис, що віддзеркалюють актуальні тенденції та пошуки на межі століть. Відмовившись від реалістичних методів формоутворення та уникаючи оповідального характеру зображень, митці орієнтувались на естетичні концепції символізму, модерну, художню систему примітивного мистецтва. Так, образно-пластичне вирішення гравюри О. Почтенного «Хлопчик, що грає на сопілці» (1911) цілком відображає певні особливості, притаманні місцевому художньому прояву початку XX століття. Насамперед це «... поєднання мови модерну із символістичним змістом», що О. Лагутенко визначає як характерну рису графічних творів плеяди харківських майстрів, і зокрема членів студії «Голуба лілія» [4, с. 70]. В естампі Почтенного вплив пластичної мови модерну відчутний у трактуванні постаті, де плавкість ліній, їх близькість до рослинних вигинів надає фігурі підкреслено стилізований характер. У той же час образні асоціації, що навіює самотня постать музики біля умовно відтвореного дерева, спонукають до пошуків знаків та символів, розшифрування потаємного, глибинного змісту композиції, просякнутої настроєм недовдоволеності, загадковості, меланхолії. Образно-емоційним наповненням близька до естетики символізму й ліногравюра С. Щербакова «Композиція» (1913). Аркуш являє умовно-декоративне переплетіння гілок та стовбурів дерев, серед яких розміщено постать чоловіка, який сидить. Характерною для стилістичних пошуків доби є інтравертність образу, самозаглибленість персонажа, бажання заховатися від реальності людини, що відчуває самотність. Специфічні пластичні властивості лінолеуму (декоративність форм, плавкість ліній, контрастність чорно-білих плям) надавали митцям необхідні засоби в передачі напружено емоційних нот, створенні психологічно загострених композицій.

Важливою тенденцією у розвитку європейської графіки доби модерну вважається також захоплення митців мистецтвом японської ксилографії XVII–XIX ст. Особлива художня мова гравюр, гармонійне поєднання ліній та плям, кольорова мелодійність, вишуканість образотворчих засобів набули якості еталону та орієнтували багатьох митців у їх графічних пошуках. Певні риси впливу мистецтва японської гравюри присутні і в творах харківських митців. Простота пейзажного мотиву у поєднанні з екзотичністю графічного втілення притаманне естампу О. Почтенного «В саду» (поч. 1910-х). Умовно вирішена нижня частина, що складається з контрастних силуетних плям, гармонійно узгоджена з підкреслено графічним малюнком гілок угорі аркуша. Особливо відчутний вплив культури Сходу й у художньому доробку С. Щербакова як через художні прийоми, так і завдяки філософській домінанті у створенні образу. Естампи майстра, відзначені особливою пластичною виразністю, композиційною зібраністю, влучно охарактеризовані О. Лагутенко: «Ліногравюри ж майстра спонукають пригадати мистецтво гліптики, вишукані японські печатки, лаконічні, оточені рамками [6, с. 71]. Художньо-образні варіації впроваджував у ліногравюрі і ще один учень студії Є. Агафонова – В. Пичета (1889–?). Сміслові наповнення та художні особливості гравюр майстра тісно пов'язані з його теоретичним доробком. Пичета виступає на захист кубізму, футуризму, неопримітивізму, спростовуючи звинувачення у «кривлянні та шарлатанстві» [7]. Він стверджує, що саме неопримітивізм поєднує «всі новітні досягнення живопису з тією силою виразності і тією ясністю, які ми бачимо в творах народного примітива ...» [7, с. 27]. Головні засади мистецької концепції автора знайшли віддзеркалення у його ліногравюрах, витриманих у стилістиці примітивного мистецтва та сповнених давньою символікою. В аркуші «Композиція» знаходимо знаки та образи, які він описав в іншій статті [6]. Близька за стилістикою до творів Пичети й ліногравюра М. Синякової «Перша світова імперіалістична війна» (1914), виконана в манері церковного лубка [8, с. 240].

Крім уже названих авторів, ліногравюри яких знайшли висвітлення у фахових виданнях, сьогодні є підстави говорити про роботу з лінолеумом ще двох художників кола Є. Агафонова – Дмитра Гордєєва та Федіра Надеждіна, активних учасників мистецького руху Харкова початку XX століття. Перший – відомий як найближчий соратник Є. Агафонова, незмінний староста студії «Голуба лілія». У подальшому випускник історико-філологічного факультету Харківського університету, учень відомого мистецтвознавства Ф. Шміта, охоронець фондів Музею мис-

тецтв і старожитностей Харківського університету, знаний дослідник релігійного мистецтва Сходу. Окрім активної науково-дослідної роботи, в радянський час Д. Гордєєв прикладав багато зусиль для збереження документальних і образотворчих матеріалів, що стосуються діяльності Є. Агафонова, митців студії «Голуба лілія». Сьогодні архівний фонд, накопичений митцем та науковцем, – значна різноманітна джерельна база для багатьох дослідників українського мистецтва ХХ століття. В збережених листах Гордєєва та Надєждіна містяться прямі відомості про їхню роботу в техніці ліногравюри [13]. Таким чином, установлені факти, висвітлені в іншій публікації автора [14], дозволяють розширити відомості про харківських митців початку ХХ століття, які мали досвід гравіювання на лінолеумі.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що в історії харківської гравюри на лінолеумі перші десятиріччя ХХ століття є одним з найбільш важливих та найменш досліджених періодів. У зазначений час, ідентифікований як початкова стадія розвитку техніки на місцевому ґрунті, низка митців починає роботу з лінолеумом, що вже набув розповсюдження у Європі. Одним з перших звернувся до новітнього матеріалу К. Костенко, який отримав досвід роботи в галузі кольорового естампу в Парижі та активно долучився до художнього життя Харкова 1910-х рр. На відміну від Костенка, мистецькі інтереси якого концентрувались у царині кольорової гравюри, можливості чорно-білого друку з лінолеуму випробовували митці студії «Голуба лілія». Наразі відомі лінорити, які створили у 1910-х роках О. Почтенний, М. Недашківський, В. Пичета, С. Щербаков, М. Синякова. Завдяки відомостям, що містяться в архівних джерелах, сьогодні до переліку графіків, що працювали з лінолеумом, зараховуємо й Д. Гордєєва та Ф. Надєждіна. Загалом можна констатувати, що харківські митці кола Є. Агафонова одними з перших в українському мистецтві розробляли техніку гравіювання на лінолеумі. Естампний доробок вищеназваних художників разом з вираженою індивідуальністю кожної творчої особистості відзначений певною єдністю мистецьких концепцій та має низку спільних рис: інтерес до стилістичних пошуків доби модерну, пріоритет формально-образних варіацій перед сюжетною складовою, захоплення естетикою символізму, культурою Сходу, народним примітивним мистецтвом. Серед перспектив дослідження найважливішою вважається уточнення біографічних відомостей про майстрів, встановлення їх можливих контактів з представниками інших регіональних графічних шкіл, що дозволить простежити витoki та еволюційні шляхи становлення ліногравюри в українському мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Каталог XIX выставки Товарищества харьковских художников – Харьков : Типография Губернского Правления, 1916. – 20 с.
2. Костенко К. Живопись Сиенской школы / К. Костенко // Творчество – 1919. – №1. – С. 28–29.
3. Кругликова Е. С. и её ученики: каталог выставки / [сост. Литовченко Е. Н.; авт. вступ. ст. Гришина Е. В.]. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ие, 1985. – 55 с. с илл.
4. Лагутенко О. Графіки [Текст]: нариси з історії української графіки ХХ століття / Ольга Лагутенко. – К. : Грані-Т, 2008. – 165 с. : іл.
5. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття / Ольга Лагутенко. – К. : Грані-Т, 2006. – 239 с. : іл.
6. Пичета В. Забытая символика старого гадания / В. Пичета // Колосся. – 1918. – № 15. – С. 7–8.
7. Пичета В. О связи между некоторыми течениями живописи и народным искусством / В. Пичета // Творчество. – 1919. – № 1. – С. 27.
8. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы: Монография / Лариса Леонидовна Савицкая. – Харьков, 2006. – 352 с., илл.
9. Сенів І. О. Л. Кульчицька. Нарис про життя та творчість / І. О. Сенів. – К. : Мистецтво, 1955. – 30 с. : іл.
10. Соколюк Л. Д. К истории художественной жизни Харькова: Эволюция харьковской художественной школы во второй половине XVIII – начале XX века: дис. ... канд. искусствоведения / Соколюк Людмила Даниловна. – Харьков, 1986. – Т. 1. – 166 с.

11. Турченко Ю. Я. Український естамп / Юрій Якович Турченко. – АН УРСР: Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії. – К. : Наукова думка, 1964. – 335 с., іл.
12. Художники русской эмиграции (1917–1941) : биографический словарь / [авт. Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд]. – СПб : Издательство Чернышева. – 1994. – 592 с., илл.
13. Центральний державний архів – музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), ф. 208, оп. 2, од. зб. 158, арк. 5.
14. Ярова В. С. До питання атрибуції естампів Федора Надєждіна з колекції Харківського художнього музею / В. С. Ярова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / [за ред. Даниленка В. Я.]. – Харків : ХДАДМ, 2012. – С. 90–93.

УДК 7. 477

О. П. БАКОВИЧ

МАЙСТРИ САКРАЛЬНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто творчість майстрів сакрального образотворчого мистецтва які працювали на території Західного Поділля у другій половині ХVІІІ ст., зокрема майстрів (малярів, скульпторів, різьбярів) місцевих шкіл та сусідніх регіонів. Висвітлено роботу мистецьких осередків регіону. Проаналізовано суспільну приналежність майстрів та їх творчий доробок, розглянуто підписні та датовані твори.

Ключові слова: ікона, іконопис, маляр, осередок.

О. П. БАКОВИЧ

МАСТЕРА САКРАЛЬНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХVІІІ ВЕКА

В статье рассматривается творчество мастеров сакрального изобразительного искусства, которые работали на территории Западного Подолья во второй половине ХVІІІ века., в частности мастеров (маляров, скульпторов, резчиков) местных школ и соседних регионов. Освещена работа художественных центров региона. Проанализирована общественная принадлежность мастеров и их творчество, рассмотрены подписные и датированные произведения.

Ключевые слова: икона, иконопись, маляр, центр.

О. Р. BAKOVYCH

MASTERS OF THE SACRAL FINE ART OF THE SECOND HALF OF THE ХVІІІ-TH CENTURY IN THE WESTERN PODILLYA

In the ХVІІІ -th century, in the Ukrainian sacral art a number of signed icons have been increased. It is connected with changes of painters self-awareness and some change of views about iconography in general. Besides the works belong to some styles in the iconography of the period under review, we can trace signs of the author's individual style. These tendencies can be observed particularly in the Western Podillya.

In the second half of the XVIII-th century there were artistic centres on the Western Podillya, which were concentrated around the monasteries of the Congregation of St. Basil. The largest art centres were the monasteries in Pochaiv (Volyn region), Zolochiv, Pidhirtsi (Galicia) and others, representatives of which also actively worked on the territory of the Western Podillya. Among the Basilian monks were muralists, portraitist, iconostasis carvers, engravers and others. The information about the activity of Paul Kozarkevych (1721–1787), Stefan (Samson) Skrytetskyi (1723–? (after 1784) is collected. It is also known that Denys Holovchynskyi (?–1784) painted, made decorative and figurative carving and performed works for the monasteries of the Western Volyn and Podillya. Another Basilian painter was a priest Isykhii Holovatskyi (1735–? (after 1771) who made frescoes in the monastery of the Basilian church of the Exaltation of the Holy Cross (1770–1771) and the wall paintings of the church of the Intercession of the Theotokos (1771) in Buchach.

Basilian masters who worked in Pochaiv and could have worked on the neighboring territories, in particular the Western Podillya, were Hnat Benkovskyi (1732–?) Antin (Antonina) Hrushetskyi (1734–?), T. Dunaivskyi, brothers Ivan (Iakif, Iakynof) (1726–1781) and Stefan (Sava) (?–after 1785), carver Stefan from Kremenetsk.

Jesuit Order also played an important role in the second half of the 18th century. Besides teaching their monks who performed work on building and decorating churches, they were also promoting secular masters. Among them there was Pavlol Hizhytskyi – an architect and designer, who created the project of iconostasis and altar for Basilian monastery church in Pidhirtsi.

On the territory of Western Podillya, in the second half of the XVIII-th century Lviv painters worked, namely muralist Stanislav and Marcin Stroinski, Joseph Yazyvinski, Tomash Gertner, Joseph Hoynytskyi, Yurii Radyvylovskyi, monk Paulin Marcalii Dobzhenivskyi.

It also could be named the painters of whom we have little documentary information but know them for signatures on works: Horach N. Andriy Soletskyi, Stefan – Terebovlya painter. More information is about Anton Lesytskyi – a painter of the second half of the XVIII-th century from Rohatyn. His signature was found on the side of the throne of the church of Translation of the Relics of St. Nicholas in Slovyatyn village, Berezhany district dated from 1777, as well as the icons of the iconostasis in Holdovychi and Holodivka villages, Rohatyn district.

The iconostases of the Nativity of the Theotokos Church (the middle of XVIII-th century (after 1750) in Novosilka village, Pidhayetsk district, St. Nicholas church (1760 years) in Kalne village, Koziv district and the church of Resurrection of Jesus (early XIX-th century) in Kalne village, Zboriv district belong to the touch of one master, who is also the author of the mural painting (1773–1774) and the four icons on the canvas in the Church of Nativity in Novosilka village, Pidhaitsi district.

Sculptural school was in Mykulyntsi town where Hryhoriy from Mykulyntsi, Martyn Tvardovkyi, Yosyp Lorents and Hryhoriy Chorny worked. On the Western Podillya the masters of the Lviv school of sculpture also worked.

Thus, we can conclude that on the Western Podillya in the second half of the 18th century some masters of sacral art worked and functioned art centres. It should be noted that creativity of the most artists is associated with iconostasis ensembles.

Key words: icon, icons, painter, centre.

Іконопис Західного Поділля, аналогічно як і всіх західних земель України у другій половині XVIII ст., втрачає одну з усталених середньовічних рис – анонімність. Із середини XVII століття автори починають підписувати свої твори. Кількість підписаних ікон значно збільшується у XVIII ст., що пов'язано із змінами у самоусвідомленні іконописців та певній зміні поглядів щодо іконопису. Вже досить чітко у цей період проявляються індивідуальні манери письма, а імена малярів ікон зафіксовані також у різних церковних і світських документах. Виразнішими та більш впізнаваними стають риси окремих іконописних осередків та шкіл. Хоча багато творів все ж залишаються анонімними, за індивідуальними образотворчими ознаками та особливостями ми можемо визначити їхню приналежність до певного регіону, іконографічного осередку чи творчості маляра. Також можемо сказати, що творчість найвідоміших українських майстрів цього часу пов'язана з іконостасним живописом.

Актуальність роботи полягає у розгляді творчості майстрів, які працювали у другій половині XVIII ст. на Західному Поділлі, яке є малодослідженим як окремий регіон, адже мистецтво Західного Поділля цього періоду часто розглядають у контексті мистецтва Західної України.

Окремих досліджень, що стосуються розгляду робіт майстрів, які працювали на території Західного Поділля означеного періоду, у сучасному мистецтвознавстві бракує. Проте знаємо, що на цій території працювали як місцеві майстри, так і приїжджі, зокрема польські.

Інформацію про польських малярів та майстрів, що працювали також і на території Західного Поділля, подає «*Slownik malarzow polskich tudziez obcych w Polsce osiadlych lub czasowo w niej przebywajacych*» [18; 19].

Відомості про майстрів цього періоду подає М. Голубець у праці «*Малярі-василіяни на тлі західноєвропейського малярства XVIII ст.*» [3], В. Мельник [8], певну інформацію знаходимо у монографії П. Жолтовського «*Словник-довідник українських художників XIV–XVIII ст.*» [5], а також у дослідженнях В. Александровича. Проте науковці не виокремлюють імена майстрів-іконописців та різьбярів другої половини XVIII ст., які працювали на території Західного Поділля.

Мета статті – виокремити та розглянути відомості про майстрів сакрального образотворчого мистецтва які працювали на території Західного Поділля у другій половині XVIII с. Вібрана інформація дає змогу дізнатися як про окремих майстрів, так і про малярський осередок у василіанському монастирі в Почаєві¹, майстри якого працювали також і на території Західного Поділля у другій пол. XVIII ст. Одним із основних центрів зосередження василіанських іконописців у XVIII – першій половині XIX ст. був Бучач, але найбільше ченців-василіан працювало все ж у Почаєві. Зафіксовано, що, принаймні, сім малярів мешкало у Почаєві постійно, хоч часто переїжджали і в інші монастирі, зокрема Підгорецький, Бучацький, Золочівський, Терехівський, Завалівський, Краснопушанський [6, с. 84], Угорниках, Сокільці, Задарові, Струсові.

Серед монахів василіан були художники – монументалісти, портретисти, різьбярі іконостасів, ілюмінатори книг. Відомо, що у 1759 і 1767 рр. роботу над іконостасом у Вічині 1759 р. (тепер у с. Озерна Зборівського р-ну) продовжували ченці-василіяни Памво Козаркевич та Самсон Скритецький [10, с. 154]. Козакевич Павло (Памва) народився в 1721 р. в с. Чернява на Перемишлянщині, 1746 р. був малярем Почаївського монастиря, в 1749 р. був відправлений для навчання у Кам'янець-Подільський до відомого там маляра Юрія Радивилівського, у 1754 р. перейшов до львівського Онуфріївського монастиря, а через рік повернувся до Почаєва, де йому були доручені малярські роботи, звідти перейшов до Крем'янця, а тоді до с. Віцина, помер у 1787 р. [6, с. 184].

Скритецький Степан, Самсон (народився у 1723 р. в м. Хирові, як маляр у 1750 р. вступив до Добромильського монастиря) у 1767 р. перебував в Уневі, де малював ікони до новозбудованої церкви вічинського монастиря, потім жив у Завадові, Щеплотах, Краснопуші, Терехівлі, Струсові, Язениці, в 1784 р. був ігуменом і парохом в Чорткові [5, с. 209].

Денис Головчинський, який прийняв постриг у 1743 р. в Милецькому монастирі на Волині, займався живописом, декоративною та фігуративною різьбою на дереві. За своє життя (помер у 1784 р.) відвідав монастирі, зокрема у Терехівлі, Почаєві, Підгірцях [6, с. 84]. Можемо припустити, що у цих місцях були його іконописні твори.

Ще один маляр-василіянин о. Ісихій Головацький (1735–кін. XVIII ст., як маляр вступив до Почаївського монастиря у 1762 р., також жив у Загорівському та Підгорецькому монастирях [5, с. 28]) прибув з Почаєва та виконав фрески монастирського василіанського храму Воздвиження Чесного Хреста (1770–1771) та настінний розпис церкви Покрови (1771 р.) у Бучачі [13, с. 129]. Ісихій Головацький є автором ікони Благовіщення, що над престолом у церкві св. Онуфрія у Підгірцях [2, с. 133].

¹ З 1713 по 1832 р. Почаївський монастир був греко-католицьким, належав до Василіанського Чину. Див. Т. Н. Skrzypecki. *Potok Złoty na tle historii polskich kresów południowo-wschodnich.* – Opole: Solpress, 2010. – 256 s.

До майстрів-василіян, які працювали в Почаєві та могли виконувати роботи і в сусідніх територіях, зокрема Західного Поділля, належать Гнат Беньковський (народився у 1732 р. в с. Вовищах неподалік Володимира-Волинського, став монахом у 1753 р., жив у Низькиничівському, Кристинопільському, Дрогобицькому монастирях) [5, с.13], Грушецький Антін (Антонін) (народився у 1734 р. на Волині, як маляр у 1751 р. вступив до Почаївського монастиря, малював іконостас для с. Супраслі, одна його робота є у Підгорецькому монастирі) [5, с. 31], Дунаївський Т. (маляр XVIII ст., малював іконостас для церкви м. Розвадова) [5, с. 35], Венедиктович Варсонофій (чернець-маляр Пліснесько-Підгорецького монастиря, у 1772 році реставрував монастирську ікону Богородиці) [5, с. 20].

Орден єзуїтів також відіграв важливу роль у другій половині XVIII ст. Тут навчалися ченці, які виконували роботи з будівництва та оздоблення костелів та церков. Серед них Павло Гіжицький – архітектор та декоратор, котрий створив проект іконостаса-вівтаря монастирської церкви василіян у Підгірцях (церква св. Онуфрія збудована 1726–1750 рр.). Виконав цей проект кременецький майстер Сницар Степан (василіанин), який працював у згаданому храмі у Підгірцях упродовж 1754–1766 рр. саме чи не вперше об'єднав іконостас східного обряду з вівтарем західного [4, с. 11]. Там же було створено і два бічні вівтарі: Усікновення Чесної Глави святого Івана Хрестителя і Преображення Господнього.

На території Західного Поділля працювали і львівські малярі. Одним із них був художник-монументаліст Станіслав Строїнський, який у 1759 році отримав статус *Pictor Sacrae Regiae Majestati* (Маляр Його Королівської Величності), оздоблював фресками костели у Львові, а також домініканський костел (1749–1779 рр.) у Тернополі [12, с. 5], виконав розписи вівтарної частини храму домініканського монастиря в Підкамені (1766), оформлення костелу Вознесіння Пресвятої Богородиці в Наварії [9], фрески склепіння к. Марії Магдалини (1774 р.) у с. Куکیلники [17, с. 398]. Мав учнів, серед яких були Язвінський Йозеф, Гертнер Томаш, Хойницький Йозеф [18, с. 263–264], Юрій Радивилівський, монах-паулін Марцелій Добженівський. Разом із ним працював його молодший брат Строїнський Марцін [18, с. 266].

Готфрід Гофман – архітектор храму Воздвиження Чесного Хреста у Бучачі та автор проекту Успенського собору в Почаєві. Усю подальшу роботу з будівництва храму здійснювали львівські зодчі та скульптори – брати Петро та Матвій Полейовські. А з 1775 р. будівництвом також керував український архітектор Франциск Ксаверій Кульчицький [19, с. 83]. Саме М. Полейовський одержав замовлення від свого покровителя – фундатора Почаївського монастиря Миколи Потоцького. Як свідчив сам Полейовський у листі до ігумена від 1 січня 1783 р., покровитель знав його з юних літ, оскільки він вивчав скульптуру та архітектуру у митців, які перебували на службі у М. Потоцького [15, с. 39]. За угодою 2 лютого 1781 р. майстер зобов'язувався виконати шість вівтарів. М. Полейовський організував в Почаєві свою майстерню, що свідчить про великий обсяг замовлення, яке вимагало значного людського потенціалу. Тому виконання самої скульптури, природно, було перекладено на помічників. Над вівтарями майстер працював з липня 1781 по травень 1783 р. [14, с. 144]. Разом з ним працювали Василь Бернакевич та львівський скульптор Франциск Оленський. Уявлення про вівтарі Полейовського дає лише акварель Т. Г. Шевченка 1846 р. з виглядом інтер'єру Успенського собору [11, с. 123].

Ю. Радивилівський – маляр другої половини XVIII ст., який жив і працював у Кам'янці-Подільському. Разом із Лукою Долинським у 1749 р. у Львові виконував ікони для іконостасу в соборі Св. Юра, а також у галереї короля Станіслава Августа була його ікона «Обрізання дитяти Ісуса». Він створив великі релігійні композиції «Архиєрей», «Поява апостолів» [18, с. 141]. На думку дослідників Грималюк Р., Гупало Н., Жишкович В. Ю. Радивилівський разом із одним із братів Калиновичів був автором іконостасу 1765–1767 рр. церкви св. Миколая у Золочеві. Це брати Іван (Іакіф, Іакиноф) Калинович (народився у 1726 р. на Поділлі, в 1751 р. був малярем у Почаївському монастирі) з 1773 р. жив у Золочівському, а з 1775 р. у Щеплотському монастирях (де й помер у 1781 р.) [5, с. 41], та Степан (Сава) Калинович (народився у с. Довжок) у 1760 р. був малярем Почаївського монастиря [5, с. 42], а згодом жив і творив у Підгорецькому, Добромилівському, Загорівському та Крехівському монастирях [4, с. 11] (де близько року виконував малярні роботи), Теревовлі та Завалові, а в 1785 р. одержав посаду

закристяна у монастирі Львова [5, с. 42]. Також у Крехівському монастирі у 1778 р. жив Стронецький Петро, який намалював вівтарі ікони св. Аполлонії, Варвари та Василя Великого; звідти переїхав до Почаєва [5, с. 90]. Переважно для Крехівського монастиря працював і маляр XVIII ст. Угнівський [5, с. 94].

Над входом до церкви с. Зарваниця над Стрипою є напис: «храм сей пресв. Троицы созданный р. б. 1754 первее живописцем Андреем Солецким 1784 прикрашен, а обнови трудом всечестнейшего господина Иоанна Мандычевского наместника и пароха Зарваницкого також де и жертвами побожных христиан р. б. 1859 Антоній Качмарський живописец». Очевидно, той же Солецький намалював образ Богородиці для церкви с. Кулаківці, який пізніше був перенесений до церкви с. Городок при усті р. Серет [5, с. 87]. Про згаданого вище Антонія Качмарського є також відомості, що він виконував настінні розписи 1801 р. у Бернардинському костелі у Збаражі [7, с. 146].

Окремо можна виділити малярів, про яких ми маємо мало документальної інформації, а знаємо їх за підписами на творах: Горач Н. – автор ікон двостороннього феретрона 1776 р. із зображенням Покрови Пресвятої Богородиці та св. Миколая (Тернопільський обласний краєзнавчий музей); Стефан – теребовлянський маляр, у 1770 р. розписував церкву в с. Олександрівка [6, с. 164].

Дещо більша інформація відома про Антона Лесицького – маляра другої половини XVIII ст. з м. Рогатина [5, с. 143]. Збережено підпис майстра на бічному престолі у церкві Перенесення мощей св. Миколая у с. Слов'ятин Бережанського р-ну: «A.D. 1777, Antoni Lesicki M. Rohatynsky», з чого дізнаємось про приналежність твору маляреві рогатинському маляреві Антонію Лесицькому та рік виконання – 1777. Також є збережено ряд підписаних майстром ікон на Рогатинщині: у церкві с. Голдовичі в іконостасі на іконі празників є його підпис [5, с. 143]; підписана і датована ікона Воскресіння Господнього празникового ярусу церкви с. Голодівка (нині с. Луковище), а також ікона Воскресіння Христового 1777 р. з Рогатина. З цього робимо висновок, що маляр працював на території сучасного Бережанського району, частина якого у період другої половини XVIII ст. належала до Рогатинського повіту.

Збережено іконостаси церков Різдва Богородиці (сер. XVIII ст. (після 1750 р.) с. Новосілка Підгаєцького р-ну, св. Миколая (1760-ті рр.) с. Кальне Козівського р-ну та Воскресіння Христового (поч. XIX ст.) с. Кальне Зборівського р-ну., що належать руці одного майстра, який також є автором стінопису 1773–1774 рр. та чотирьох ікон на полотні у церкві Різдва Богородиці с. Новосілка Підгаєцького р-ну.

На території Західного Поділля працювали майстри львівської скульптурної школи: Себастьян Фесінгер, Йоган Пінзель, Петро та Матвій Полейовські, Антон Осинський, Франциск Оленський, Михайло Філевич, Іван та Микола Оброцькі, Іван Щуровський, Кароль Бужинський, Мартин Твардовський, Ян Крушановський. До творчого доробку кожного з них належать як комплексні облаштування сакральних інтер'єрів, так і виконання окремих їх елементів [1, с. 50]. Наприклад, Антон Штіль, який разом із Й.Пінзелем працював над рельєфними образами до трьох вівтарів парафіяльного костелу у м. Монастириська [4, с. 23], є автором, як вважають Грималюк Р., Гупало Н., Жишкович В. [4, с. 29–30], скульптур для іконостасу церкви св. Миколая у Золочеві.

Скульптори тісно співпрацювали з будівничими та об'єднувались у своєрідні будівельні «фірми». Однією з них керував Б. Меретин. Його «будівельна «фірма» нерідко одночасно працювала над спорудженням і переобладнанням декількох сакральних об'єктів, фундаторами яких були заможні люди, а тому можна припустити, що для всіх них архітектор міг наперед (ще до завершення будівництва того чи іншого храму) готувати абрис вівтарів, амвонів та інших елементів внутрішнього обладнання» [1, с. 51].

У цей час у Європі були поширені збірники із проектами вівтарів та амвонів які були видані у Німецькому Аугсбурзі і якими користувались майстри як взірцями та каталогами для архітектонічної побудови та пластичного вирішення своїх робіт та як приклади – своєрідні каталоги можливих варіантів виконання робіт які показували замовникам [1, с. 51].

Окрім майстрів львівської скульптурної школи на території Західного Поділля працювали й інші майстерні. Наприклад, у Микулинцях була скульптурна школа, бо згідно з

архівними згадками, опублікованими М. Гембаровичем, скульптури амвону монастирської церкви св. Онуфрія у 1770–1772 р. Підгірцях виконали місцеві майстри, зокрема Григорій з Микулинець [15, с. 42]. Також відомо, що внутрішнє оздоблення костелу у Микулинцях виконували місцеві майстри, зокрема скульптор Мартин Твардовський [16, с. 133], а можливо, як вважає О. Бобровський, і його майстерня. Сницарі з Микулинець – Йосиф Лоренц та Григорій Чорний – у 1771 р. виконали амвон церкви св. Онуфрія у Підгірцях [2, с. 133]. Тому можемо припустити, що майстри згаданої майстерні працювали не лише у католицьких, а й у греко-католицьких храмах.

Отже, відомо багато імен майстрів-малярів та сницарів сакрального образотворчого мистецтва, які проживали чи працювали на території Західного Поділля у другій половині XVIII ст. Вагоме місце серед них займали майстри-василіани. Окрім того, тут працювали майстри із сусідніх регіонів, зокрема Галичини, а особливо зі Львова, та приїжджі з-за меж території України. Частина малярів мали можливість здобувати мистецьку освіту в Європі, зокрема в Римі – Академії св. Луки, що давало їм можливість орієнтуватись та працювати у руслі західноєвропейських мистецьких тенденцій. Таким чином, на території Західного Поділля у розглянутий період у сакральному образотворчому мистецтві ми можемо бачити синтез західноєвропейських впливів та національних традицій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобровський О. Пізньобарокові та рококові амвони Східної Галичини. Мистецтвознавство і дослідження / О. Бобровський // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2007. – № 1 (9). – С. 50–57.
2. Вуйчик В. Українські церкви Бродівського району / В. Вуйчик, С. Івасейко, В. Слободян. – Кн. 1. – Львів : Місіонер, 2000. – 192 с.
3. Голубець М. Малярі-василіани на тлі західноукраїнського церковного малярства XVIII ст. / М. Голубець // ЗЧСВВ. – 1930. – Т. III. – Вип. 3–4. – С. 447–448.
4. Грималюк Р. Церква святого Миколая у Золочеві / Р. Грималюк, В. Вуйчик, Н. Гупало, В. Жишкович. – Львів : Місіонер, – 2007. – 48 с.
5. Жолтовський П. Словник-довідник українських художників XIV–XVIII ст. Монографія. 1977. Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. – Архів. – Ф.1, оп.2, спр. 135. – 246 с.
6. Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII ст. / П. Жолтовський. – К., 1978. – 327 с.
7. Лисун Ярина. Монументальний живопис Галичини в контексті західноєвропейського бароко. Джерела творчості Станіслава Строїнського / Я. Лисун // Апологет. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції. – Львів, 2011. – 146 с.
8. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею / В. Мельник. – Альбом. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. – 224 с.
9. Станіслав Строїнський. <http://uk.wikipedia.org/wiki/>
10. Чуйко О. Д. Роль чину св. Василя Великого у розвитку культурно-мистецького життя Західної України XVIII ст. / О. Чуйко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв – Харків : ХДАДМ, 2006. – № 12. – С. 149–157.
11. Шевченко Т. Г. Мистецька спадщина: у 4-х. – Т. 1, кн. 1 / Т. Г. Шевченко. – К. : Мистецтво, 1961. – 174 с. : іл.
12. Шубарт П. Про візитку Тернополя і Дрезден у Микулинцях. Архітектурні витвори Августа Мошинського / П. Шубарт // Україна молода [електронний ресурс]. – Режим доступу. – <http://www.umoloda.kiev.ua/number/2294/196/81691/>
13. Barącz S. Pamiątki buczackie / S. Barącz. – Lwów : «Gaz. Nar.» J. Dobrzańskiego, 1882. – 168 s.

14. Dutkiewicz J. E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia N. M. P. w Poczajowie / J. Dutkiewicz // Dawna sztuka, 1939, zesz. 2. – 144 s.
15. Gebarowicz M. Prolegomena do dziejow lwowskiej rzeźby rokokowej / M. Gebarowicz. – Artium Quaestiones. – T. 3. – Poznań, 1986. – S. 5–46.
16. Hornung Z. Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejow polskiej rzeźby rokokowej / Z. Hornung. – Wrocław, 1976. – 133 s.
17. Rakowski Grzegorz. Przewodnik po Ukrainie Zachodniej / G. Rakowski. – Część II. – Podole. Pruszków : «Rewasz», 2005. – 443 s.
18. Słownik malarzow polskich tudziez obcych w Polsce osiadlych lub czasowo w niej przebywajacych. Przez Edwarda Rastawieckiego. – T. 2. – Warszawa : drykarnia s. Orgelbranda, 1851. – 354 s.
19. Skrzypecki T. H. Potok Złoty na tle historii polskich kresów południowo-wschodnich / T. Skrzypecki. – Opole : Solpress, 2010. – 256 s.

УДК 745.52 (477)

I. С. ТЮТЮННИК

ФУНКЦІОНУВАННЯ АВТОРСЬКОЇ ВИБІЙЧАНОЇ ТКАНИНИ У ВІТЧИЗНЯНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто відмінні за технологією процеси фарбового декорування текстилю початку ХХІ ст. з відповідно різними візуальними характеристиками та смисловим навантаженням, сферами побутування, які проте можна об'єднати під спільною назвою вибійки або друку. Це авторське фарбове ручне оздоблення тканини способом ситодруку, механізований друк та ручна вибійка дошками (штампами чи через трафарет). Висвітлено відповідно рівні їх функціонування у мистецькому просторі як експериментальної складової авторської техніки художників текстилю, засобу декорування одягу та історичної реплікації вибійчаних виробів з творчим переосмисленням народної орнаментики.

Ключові слова: авторський текстиль, друк на тканині, ручна вибійка, реплікація, етномодерн.

И. С. ТЮТЮННИК

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ АВТОРСКОЙ НАБИВНОЙ ТКАНИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

В статье рассмотрены различные по технологии процессы красочного декорирования текстиля начала ХХІ в. с соответственно различными визуальными характеристиками и смысловой нагрузкой, сферами бытования, которые однако можно объединить под общим названием набивки или печати. Это авторская красочная ручная отделка ткани методом шелкографии, механизированная печать и ручная набойка досками (штампами или через трафарет). Освещены соответственно уровни их функционирования в художественном пространстве как экспериментальной составляющей авторской техники художников текстиля, средства декорирования одежды и исторической репликации набивных изделий с творческим переосмыслением народной орнаментики.

Ключевые слова: авторский текстиль, печать на ткани, ручная набойка, репликация, этномодерн.

AUTOR'S PRINTED FABRICS FUNCTIONING IN THE DOMESTIC CULTURAL SPACE IN THE EARLY XXI CENTURY

The article states the currency of the author's printed fabrics study in the context of the domestic visual art tendencies in the early XXI century. First of all, the handmade printing on the fabrics (printing over the sieve) is enlightened as an experimental part of the author's technique of the textile artists. It represents the most fully the tendency of the contemporary art towards the collage, multilayer, complication of the artwork as well of the philosophic interpretation of the images. The meaning of the Ukrainian-Polish cooperation in the understanding of the printed fabrics as an artwork of full value is represented in the article. In particular, the scholarship program «Gaude Polonia», which consists in the six-month-study course for the artists from the Central and Eastern Europe, promotes this trend.

The article provides an analysis of the professional experimented and young painters' creative work who work in the different textile techniques and who particularly use the printing: Popova Anna, Teslenko-Ponomarenko Liudmyla, Shymin Natalia, Boorak Sofia, Shostak-Orklova Iryna, Zachenko Sofia, Lootchenko Evgenia and others. The works of the artists are presented and their particular characteristics are specified in this work. Popova Anna creates the abstract works with a soft configuration of lines that are printed on the light background. The big textile panels and garments models by Teslenko-Ponomarenko Liudmyla («Dedication to Maria Pryimatchenko», «Golden rooster», «Red city», 2008) are inspired by the creative work made in the patchwork and printing over the sieve techniques. Shymin Natalia uses the photomontage in her works. Thus, for example, her raised panel «Things to remember with the best wishes» (2005) is composed from several dicker of identic drop-form modules that are reproduced via the thermal printing method. Here the artist makes use of the pictures from her family album. The pictures-panels by Shostak-Orklova Iryna are made using the embroidery, painting, graphics and printing stitches combination. Zachenko Sofia creates the motif one-meter-length fabrics using the stencil printing.

It is pointed out that the author's printed textile is getting used sooner and sooner by the home designers for the creation of the garments collections, being oriented on their own pattern elaborations as well as on their cooperation with the artists. The development of the contemporary printing technologies makes it possible to realize any types of the images and to operate the complicated colourist techniques. To give an example, can be mentioned the pattern collections by the domestic designers Dziak Nadiia, Przonska Olena, as well as Booshynska liudmyla, Poostovit Liliia, Datz Olena, Likhacheva Zinaida, conceived in the ethnomodernistic style. It stipulates the enrichment of the world fashion tendencies with the use of national traditional components (colours, materials, ornaments, proportions, compositional methods, ways of combination of the costume elements). The printed ornaments based on the complex of ancient patterns but seen in the light of the contemporary art are the peculiarities of the designer interpretation of this style.

Another trend of early XXI century in the home culture in general and in the textile art in particular is analysed – so called ethnic renaissance that is clearly seen in numerous master-classes, folk-manifestations and so on. We are witnesses of the regeneration of the authentic popular art into a form of elitist traditions vivified by the folklore ideas. Beside the embroidery and the printed fabrics, the most popular trends in the home visual art, it concerns the less known within the contemporary community technique – manual printing of the fabrics with the plates (stamps or using the stencil). The increase of the interest towards this technique is very changeable. The first wave of the interest has grown with the names and creative work of Banakh-Tverdokhlib Iryna, Saenko Olexander, Povstianuj Evgenij. The article presents the levels of its functioning in the works of such artists of the popular art as Kostiuchenko Olga, Bilous Oksana, the professional painter Mialkovska Tetiana, as well as fretworkers Markarian volodymyr, Pivtorak Victor and Halyna. This is the historical replication of the printed fabrics and the artistic reconsidering of the popular ornamentation.

The popular artist Kostiuchenko Olga born in Chernigiv city (Northern Ukraine) uses skillfully the printing techniques. Since 2005, she has been dying the embroidery, tablecloths, dresses,

aprons created on folklore motives, garments for the popular winded puppets. She uses as copies of the printed fabrics patterns from the textile collections of Chernigiv city historical museum as well as the author's ornaments in the popular patterns stylistic – with the conventionalized flowers, birds and geometric motives.

The fretworker from Poltava (East-Northern Ukraine) Markarian Volodymyr also creates the handmade printing as the popular patterns copies (the representation of the XIX century decoration from Zemska workshop in Olefirivka, Poltava region), as well as the author's works (pillowcases, embroideries, pannels) «Kyivska Roos' (Kievan Rus)», «Zaspivaly Kozachenky (Cossacks singing)», «Bosfor (Bosporus)» and others. The artist has the intention to reproduce the printed embroideries for the Preobragenska church in Velyki Sorochyntsi and to make the printed garments. Bilous Oksana, resident of Kyiv, creates the printed pillows. She makes the patterns using the small stamps, the artist creates her works with the help of oil-bound paint on the linen. The printed works are also made by the ethnography specialists like the couple Pivtorak (Vinnytsa city, South-Western Ukraine). Pivtorak Victor carves the forms and his wife Pivtorak Halyna realizes the printing. Mialkovska Tetiana makes up the master-classes about the decoration of handmade garments created by herself with the stamps printing. Such garments collections in the ethnic style impression by their conventionalized patterns realized in the expressive manner with the colour dominant.

Thus, different by their technologies processes of the colour decoration of the textile with the opposed visual characteristics and semantic value, spheres of the use, can anyway be gathered in the same category of the printed fabrics or the printing. The author's coloured mechanized and handmade textile decoration by the method of the printing over the sieve (silkgraphics or the stencil printing), mechanized printing and the manual printing of the fabrics with the plates (stamps or using the stencil) are meant here. It is concluded that these completely different by their technology processes of the decoration-creation of the image enabled the artists to enrich the arsenal of their creative ways of expressing.

Having analyzed the different spheres of the printing techniques employment, we managed to define the next levels of their functioning in the cultural space:

- in the professional art the handmade printing on the textile is used as an experimental part of author's technique of the textile artists. It represents the most fully the tendency of the contemporary art to the collage, multilayer, complicated artwork structure and philosophic interpretation of the images;

- in the domestic garments modeling the decoration with the printing created by the author's project permits to create the exclusive pieces as well to apply the principles of the modern ethnics. This tendency can become the base of our specific image conception in the world fashion;

- the replication of the popular domestic applied ужиткового art authentic pieces favors their saving and studying. The needlework with the artistic interpretation of the printed patterns enforces the elitist positioning tradition of the author's handmade artworks.

Key words: author's textile, printed fabrics, handmade printing, replication, ethnomodernistic style, applied

На початку ХХІ ст. у вітчизняному мистецтві текстилю чітко окреслились певні тенденції. Одна з них – це ствердження нової естетики, експериментування з об'ємом, структурою, фактурою, що простежується у форматах сучасних українських виставок, симпозіумів тощо¹.

¹ Програмне проголошення технологічних інновацій можемо спостерігати на Міжнародній бієнале «Скіфія» (започаткованій у 1996 р.), Міжнародній бієнале нетрадиційного текстилю «Текстильний шал» (започаткованій у 1997 р.), та Всеукраїнській трієнале художнього текстилю (започаткованій у 2004 р.). Такі виставки презентували художній текстиль різних видів і технік – як площинний станково-декоративний, так і об'ємно-просторовий текстиль та інсталяцію. Це гобелен, вузликове фарбування, цифровий друк на тканині, вибійка, папір, колаж, ткацтво, батик, квілт, бісер, вишивка, аплікація, шиття, плетіння, стьобання, обплітання, мішані техніки з використанням таких матеріалів, як шовк, льон, вовна, бавовна, віскоза, поліестер, паперовий шнур, папір, газети, повсть, латекс, дріт, алюмінієва фольга, пластиківі плівки, срібні нитки, акрилові фарби, чутливі до ультрафіолету матеріали тощо [1; 8].

Художники все частіше звертаються до так званої «авторської техніки», яка якнайповніше відображає тяжіння сучасного мистецтва до колажності, багатошаровості, ускладненої структури твору та філософського трактування образів. Однією з таких новацій виступає друк на тканині.

Авторський вибійчаний текстиль все частіше почали використовувати вітчизняні модельєри при створенні колекцій одягу, орієнтуючись як на власні розробки візерунків, так і на співпрацю з художниками. Розвиток сучасних технологій друку дозволяє втілювати будь-які типи зображень та оперувати складною колористикою.

Ще однією тенденцією у вітчизняній культурі загалом та текстилі зокрема є певний етноренесанс, який поряд з вишивкою та ткацтвом як наймасовішими зачіпає і найменш відому серед широкого загалу техніку – ручну вибірку дошками (штампами чи через трафарет). Ці абсолютно відмінні за технологією процеси декорування-створення образу дозволили митцям збагатити арсенал художніх засобів виразу.

Для розкриття теми використані публікації з дослідження сучасних тенденцій в українській культурі та мистецтвознавстві [2; 6; 8], моді [7], інформація з мережі Інтернет, яка частково висвітлює творчу манеру художників текстилю, модельєрів, майстрів народного мистецтва. Цінним у цьому плані є культурологічне дослідження 2002 року О. Паригіна про шовкографію як явище мистецтва XX ст. [3]. Окремого аналізу процесу створення та функціонування вітчизняних вибірок початку XXI ст. не проводилося.

Мета статті – виявити та охарактеризувати стан оздоблення авторської тканини способом друку в Україні, починаючи з 2000-х років. Для цього вбачаємо необхідним висвітлити функціонування вибійчаної тканини в контексті образотворчого та декоративного мистецтва а також моди, охарактеризувати творчість митців та виявити художню складову творів. Одним із способів авторського оздоблення тканини віднедавна став ситодрук (або шовкографія, трафаретний друк)¹. Його можливості почали використовувати з метою створення панно-картин переважно професійні художники, які працюють у багатьох текстильних техніках. Як зауважує дослідник Олексій Паригін, якщо на ранній стадії свого розвитку, приблизно до початку 1950-х років, шовкографія застосовувалася переважно в промислових і комерційних цілях, то сьогодні вона посідає одне з провідних місць серед інших методів створення образів візуального мистецтва [3]. Хоча ситодрук розвивається в Україні як графічна техніка при друкарських навчальних осередках, та саме навчання вітчизняних текстильників у польських друкарських майстернях дало поштовх до його застосування і на тканині². Стан сучасного польського професійного вибієництва представлений у каталозі студентських робіт Академії красних мистецтв ім. Владислава Стжемінського в Лодзі, де на відділі «Тканини і вбрання» функціонує кафедра друку на тканині [9].

Техніка вибієрки у творчості вітчизняних професійних художників виступає швидше як експеримент, розширюючи можливості пластичних пошуків. Вона, поєднуючись з іншими способами поверхневого декорування (батином, розписом, вузликовим фарбуванням, стебнуванням, аплікацією тощо), дозволяє митцю «на образно-емоційному рівні створювати складне пульсуюче середовище, у межах якого розгортається певне смислове дійство» [8, с. 89].

Такий підхід у 2009 р. показала персональна виставка робіт Людмили Тесленко-Пономаренко (стипендіата програми «Gaude Polonia» 2008 р.), створених під час перебування у Польщі [4]. Її ідеї втілились у великих текстильних панно, інспірованих творчістю Марії Приймаченко. Це твори «Присвята Марії Приймаченко», «Золотий когут», «Червоне місто» (всі 2008 р.) та моделі одягу, виконані клаптиковою технікою та ситодруком. Застосування колажного принципу, поєднання вишуканих візерунків та дрібної розробки тла, глибокі барви з яскравими акцентами дозволили художниці створити чудові, емоційно насичені роботи.

¹ Технологія ситодруку полягає у нанесенні фарби через трафарет на основі сита дуже дрібної структури, що дозволяє надрукувати надзвичайно дрібні елементи.

² Така україно-польська співпраця налагоджена з 2003 року завдяки стипендіальній програмі «Gaude Polonia» від Міністра культури і національної спадщини Польщі. Вона передбачає піврічне стажування українських художників текстилю в Академії мистецтв в м. Лодзь під керівництвом відомих польських митців.

Друковані тканини створює і луцька художниця Анна Попова (стипендіат програми «Gaude Polonia» 2004 р.) [5]. Вона стала дипломантом I Всеукраїнського триєнале текстилю у номінації «За кращу вибірку» (2004 р.), представивши там роботи, виконані в Польщі. Це абстрактні твори з плавною конфігурацією ліній, надруковані на світлому тлі.

З друком на тканині експериментують також інші митці. Так, на міжнародному бієнале та триєнале з сучасного текстилю журі було відзначене рельєфне панно львівської художниці Наталії Шимін «На згадку з найкращими побажаннями» (2005 р.) [1; 8]. Воно складене з кількох десятків однакових каплеподібних модулів, що відтворюють методом термодруку фотопортрети майстрині із сімейного альбому: «Чорно-білі й кольорові узорчасті фотомодулі, неначе скельця в дитячому калейдоскопі, з розрізнених уламків утворюють єдину історію жінки, де є драматургія, різні персонажі й сюжети, але головна героїня одна – автор» [8, с. 82].

Вінницька художниця Ірина Шостак-Орлова виконує роботи переважно авторською технікою із поєднанням стібків вишивки, живопису, елементами друку. Тому її твори на льоні «Сонети осені» (2007 р.), «Натхнення стін» (2006 р.), «Музика коменів» (2004 р.) є своєрідною текстильною графікою, ледь підфарбованою стриманими кольорами та «всипаною» дрібною розробкою мотивів.

Техніку друку експериментально використовують і інші вітчизняні художники текстилю, як досвідчені, так і молоді – С. Буряк, С. Зайченко, Є. Лутченко, Д. Якимчук. Так, Софія Бурак застосовує у творах ситодрук на льоні, Софія Зайченко створює рапортні метрові тканини, друкуючи через трафарет.

Часто розробляють ескізи друкованих візерунків для власних колекцій і українські модельєри, позиціонуючи себе як творці етномодерну. Традиційні вишивка, мережання, гаптування, ткацтво, авторські орнаменти розпису та вибірки додають їхнім моделям художньої виразності, оригінальності, «рукотворності», допомагають відтворити задуманий образ. За такими принципами працюють Л. Бушинська, О. Даць, З. Ліхачова Л. Пустовіт та багато інших, які світові тенденції моди збагачують використанням національних традиційних компонентів (кольорів, матеріалів, орнаментів, пропорцій, композиційних методів, способів поєднання елементів костюма).

Так, Людмила Бушинська представила нову колекцію святкового вбрання сезону весна-літо 2013 р. «Петриківська святкова», створену у стилі етномодерну. Друк на тканинах був виконаний в Італії та Франції за авторськими розробками. Джерелом натхнення Л. Бушинської став петриківський розпис – це насамперед пишні багатобарвні квіткові мотиви, птахи, а також грона винограду й калини. Традиційний розпис у колекції відтворений друком та вишивкою гладдю і збагачений кольоровим бісером та кристалами Swarovski.

У колекції Олени Даць весна-літо 2008 р. представлені класичні сукні, виготовлені з перламутрово-бежевого шовку з делікатними візерунками, що імітують карпатську вишивку, надрукованими за ескізами художниці: «Мозаїка чорних квадратиків на тканині ... витворює несподівані переходи та поєднання – то вони йдуть по низу сукні, то імітують «сонце» на спині, то асиметрично лягають на бокових швах, то раптово вриваються на скошеній спідниці» [7, с.297].

Особливістю дизайнерської інтерпретації Зінаїди Ліхачової стилю етномодерн є друк, заснований на давній орнаменталістиці, але заломлений через призму сучасного мистецтва. Також за мотивами її картин «Трансформація», «Дотик» лондонський модельєр Жан-П'єр Браганза створив друкований декор для власної колекції, яка була представлена в рамках London Fashion Week. Митець Світлана Малахова отримала замовлення розробити проект візерунка для нової колекції одного з японських дизайнерів. Авторські друковані орнаменти стали родзинкою колекцій одягу Надії Дзяк, Олени Пржонської та ін.

Ще одним рівнем функціонування вибірки в сучасному мистецтві є реплікація вибіряних виробів та творче переосмислення народної орнаментики в контексті зростання інтересу до традиційного українського мистецтва [2]. Про це свідчить популярність майстер-класів на фолк-заходах, які пропонують долучитися до «старовинного ремесла», придбати «ексклюзив-

ний одяг ручної роботи в народному стилі»¹. Слушно зауважує доктор мистецтвознавства М. Станкевич, що «в царині творчості триває згасання і переродження автентичного народного мистецтва в одну з елітарних традицій, підживленої ідеями фольклоризму. ... Нішу народного мистецтва та міського ремесла нині заповнила історична реплікація стародавніх артефактів, якомога точнішого відтворення зброї, обладунку, одягу тощо» [6]. Дійсно, ця тенденційність поширюється і на мистецтво народної вибійки, яку відроджують як професійні, так і самодіяльні художники, етнографи, майстри народного мистецтва. Варто зазначити, що повернення зацікавленості до техніки ручної вибійки є хвилеподібним явищем – згадаймо вибіячані роботи І. Банах-Твердохліб, О. Саєнко, Є. Повстяного середини ХХ ст.

У наш час послуговується вибіячною технікою чернігівська майстриня народної творчості Ольга Костюченко. З 2005 р. вона декорує фарбою рушники, серветки, плахти, сукні, створені за народними мотивами, вбрання для ляльок-мотанок, використовуючи як копії візерунків вибійки з колекції тканин Чернігівського історичного музею, так і авторські орнаменти в стилістиці народних зразків – із стилізованих квітів, птахів та геометричних мотивів. Повно сферу зацікавлень майстра демонструвала персональна виставка (2013 р.), де були представлені вишивка, вибійка, лялька-мотанка, сорочки, блузи, серветки та рушники, прикрашені традиційними оберегами, готові комплекти традиційного святкового жіночого одягу, притаманні для Чернігівського регіону. В техніці вибійки вона працює в творчому тандемі з різьбярем Віталієм Костюченком.

Ольга Костюченко виконує вибійку в основному на льоні та домотканному полотні олійними чи акриловими фарбами. Орнамент набиває у свій спосіб – не тканину кладе на дошку, а навпаки, дошку на тканину, притискає та для більш чіткого відбитку б'є по ній спеціальним молотком чи руками. Використовує як великі форми, так і маленькі штампи. Вибійку виконує на столі з шаром товстого сукна, що дозволяє рівномірно віддрукувати фарбу на тканині. Після нанесення барвника тканину просушує та для підвищення еластичності бере.

Ручну вибійку виконує також полтавський різьбяр Володимир Маркар'ян. На його персональній виставці (2013 р.) представлено як копії народних візерунків, так і авторські роботи (напірники, рушники, панно) «Київська Русь», «Заспівали козаченьки», «Босфор» та ін. Поштовхом стало відтворення декору ХІХ ст. Земської майстерні з вибійки (с. Олефірівка на Полтавщині). Митець має на меті також реконструювати вибіячані рушники для Преображенської церкви в Великих Сорочинцях та виконати одягову вибійку.

Майстер народного мистецтва, киянка Оксана Білоус насамперед писанкарка, однак створює вибіячані подушки. Візерунки вона виконує невеликими штампами, використовує олійні фарби по льоні. Вибіячані роботи були представлені і на виставці старожитностей з колекції знавців етнографії подружжя Півтораків (м. Вінниця, 2012 р.). Віктор Півторак, учитель образотворчого мистецтва, виконує різьбу по дереву, а Галина Володимирівна у вільний час вишиває та виконує вибійку.

Ручна вибійка знайшла своє застосування і в творчості луцької професійної художниці і дизайнера Тетяни Мялковської. Вона практикує проведення майстер-класів з декорування штамповою вибією власноруч створеного вбрання. Такі колекції одягу в етнічному стилі вражають стилізованими візерунками, виконаними в експресивній манері з домінантою кольору.

¹ На ІV Міжнародному етнографічному фестивалі «Жнива 2013 – Домоткань» (Національний музей народної архітектури та побуту України, с. Пирогів) поряд з демонстрацією технік прядіння, ткацтва килимів відбувались також майстер-класи з вибійки. Луцька художниця і дизайнер Тетяна М'ялковська показувала, як наносити малюнок олійними фарбами за допомогою цієї техніки та створювати ексклюзивний одяг; чернігівська майстриня народної творчості Ольга Костюченко навчала оздоблювати невеличкий полотняний виріб за допомогою дерев'яних дощок, виготовлених за музейними українськими зразками.

Обмін майстерністю з вибійки відбувався на 14-му Міжнародному фестивалі культури та мистецтв (2013 р., м. Бююкчекмедже, Туреччина).

Майстер-клас «Ручна вибійка на тканині» проходив і в рамках V обласного фестивалю-конкурсу «Народний костюм: минуле і сучасність» (2012 р.) (м. Одеса), який проводила майстриня батику Ліана Серьогіна.

Розглянувши різні сфери застосування вибійчаної техніки, вдалось окреслити рівні її функціонування у культурному просторі:

– у професійному мистецтві ручний друк на тканині застосовується як експериментальна складова авторської техніки художників текстилю, якнайповніше відображаючи тяжіння сучасного мистецтва до колажності, багатошаровості, ускладненої структури твору та філософського трактування образів;

– у вітчизняному моделюванні одягу декор вибійками за власними проектами дозволяє створювати ексклюзивні речі та втілювати принципи модерної етніки, що може стати основою для формування власного обличчя у світовій моді;

– реплікація автентичних зразків народного ужиткового мистецтва сприяє їх збереженню та вивченню, а рукоділля з творчою інтерпретацією вибійчаних візерунків «підживлює» елітарну тенденцію поціновування ручних авторських виробів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єгорова Л. Міжнародна бієнале з сучасного текстилю / Людмила Єгорова // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 1. – С. 138.
2. Ліщинська О. І. Неофольклоризм як ідея сучасної української художньої культури / О. І. Ліщинська. – Гілея: науковий вісник: зб. наук. праць. – К. : ВІР УАН, 2012. Випуск 65 (№ 10). – С. 390–394.
3. Парыгин А. Б. Шелкография как явление искусства XX века: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Парыгин Алексей Борисович. – Санкт-Петербург, 2002. – 195 с.
4. «Присвячується Марії». Персональна виставка художниці Людмили Тесленко-Пономаренко. 10 квітня – 20 травня 2009 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/TESLENKO_P.SHTML
5. Попова Анна. «Художній текстиль» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/A_POPOVA.SHTML
6. Станкевич М. Погляд редактора, оптимістичний і не без гумору / М. Станкевич // Мистецтвознавство: зб. наук. пр. – Львів, 2007. – Ч. 2. – С. 10–15.
7. Тканко О. «Нові імена» української моди / Ольга Тканко // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип. 20. – С. 292–299.
8. Чегусова З., Печенюк Т. Художній текстиль як складова національно-культурного простору (про Першу та Другу всеукраїнські трієнале художнього текстилю) / Зоя Чегусова, Таміла Печенюк // Студії мистецтвознавчі. – К. : ІМФЕ НАН України, 2009. – № 1(25). – С. 79–99.
9. Rocznik 02. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi / Redakcja katalogu Jolanta Rudzka Habisiak. – Łódź : Krajewski, 2002. – 54 с.

УДК 75.033.2:27-526.62

Н. Я. КОЛПАКОВА

ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ ЖИТІЙНИХ ЦИКЛІВ СВ. ГЕОРГІЯ В ГАЛИЦЬКОМУ ІКОНОПИСІ

У статті досліджено типологічний поділ житійних циклів св. Георгія та проаналізовано закономірності системи розміщення житійних клейм. Розглянуто основні зображення, які відтворюють історію мучеництва святого. Наголошено на особливостях рідкісних сюжетів житійного циклу св. Георгія.

Ключові слова: житійна ікона, іконографія, св. Георгій, типологія.

**ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ЖИТИЙНОЙ ЦИКЛОВ
СВ. ГЕОРГИЯ В ГАЛИЦКОЙ ИКОНОПИСИ**

В статье исследовано типологию житийных циклов св. Георгия и проанализированы закономерности системы размещения житийных клейм. Рассмотрены основные изображения, воспроизводящие историю мученичества святого. Отмечены особенности редких сюжетов житийного цикла св. Георгия.

Ключевые слова: житийная икона, иконография, св. Георгий, типология.

N. Y. KOLPAKOVA

**PRINCIPLES OF CONSTRUCTION BIOGRAPHICAL CYCLES OF
ST. GEORGE IN GALICIAN ICONOGRAPHY**

Images of St. George have started to appear in the Ukrainian art after the adoption of the Eastern Christian tradition. In the Western art of the XIV–XVI-th cc. St. George's posthumous act of the victory over the serpent is the most common iconographic motif of depicting the saint, and it becomes the central image of his hagiographic cycles. In the late XV-th c. the iconographic type The Miracle with the Dragon is complemented by St. George's life scenes, which influenced the formation of hagiographic icons of the saint. Further research is still an urgent problem of the iconography of St. George, which involves analysis of interplay of art history materials, comprising both hagiographical literature about St. George and the one depicting his life story. This integrated approach will allow us to make a deeper analysis of the image of St. George in the Galician iconography, to attribute its components and characteristic features more accurately in the Ukrainian culture. The purpose of the article involves solving the following tasks: to open describe the typological division of St. George's hagiographic cycles and the patterns of biographical stamps placement, identify the rare images that reflect the history of the saint's martyrdom.

Images of hagiographic cycles of St. George make up a small group among the thematic complex of Ukrainian icons. The most developed ones in the Ukrainian art include biographical stories of St. Nicholas and St. Paraskeva. It should be noted that numerous hagiographic icons of St. Nicholas are focused on the miraculous deeds of the saint, which belong both to his lifetime and after-death period. There are scarce hagiographic icons of St. George due to the fact that the posthumous act of The Miracle with the Dragon was the most common type in certain iconographic images of saints and not a part of the hallmarks of his hagiographic works.

Monumental paintings of hagiographic scenes of St. George in Kievan Rus were first introduced in the north chapel altar of St. Sophia. In the early hagiographic cycles, particularly in the relief icon of the XI–XII-th cc. with ten hagiographic stamps (National Art Museum of Ukraine, from now on – NAM), the story begins with the scene The Testimony of Faith St. George before Diocletian and Maximian and ends with the scene Beheading. In later Byzantine hagiographic icons the cycle begins with the story Distribution of Wealth to the Poor and ends with the story Putting of St. George in the Grave. The illustrative variations of the biographical cycle are caused by a large number of editions of the biography of the saint.

In the Ukrainian art the hagiographic cycles of St. George usually starts with a biographical scene Nativity of St. George, similarly to hagiographic writings of St. Nicholas and St. Paraskeva. In the Balkan, Romanian and Russian artifacts St. George's life cycle usually unfolds from The Interrogation of St. George be Diocletian episode. In view of this, scenes from his childhood in the Ukrainian iconography are rare.

The development of the iconography of St. George and History in the Ukrainian art can be traced from the end of the XVth to the XVII-th cc., as indicated by the small number of surviving icons: The Miracle with the Dragon with three biographical scenes of the XV–XVIth cc. from Dalovy (The Lviv National Museum, from now on – LNM); a work dating back to the second half of the XVI-th c.

from Galicia (The Studion Museum of the Monastery of Studite Order of St. Betrothed Joseph, from now on – «Studion»); hagiographic icon 1570's from Zhovkva (LNM); icon with life in 1630 from v. Bobly (The Volyn Ethnography Museum, from now on – VEM), icon of the second half of the XVII-th c. from Poruchyna (LNM); a copy icon of the XVII-th c. from Potelych (LNM); hagiographic icon of the XVIIth c. from Church of John the Divine in Chelm (Poland).

Hagiographic cycles of St. George are based on literature texts, but none of them presents a literal illustration of the legend. Painters would choose certain legendary motives to compose random cycles, and their choices depended on the style of the time and their artistic ambience. For Ukrainian hagiographic icons of St. George three variants of stamps location around the means are typical. Biographical stamps were frequently placed on three or two sides around the central image.

Key words: *hagiographic icons, iconography, St. George, typology.*

У західноукраїнському мистецтві XIV–XVI ст. посмертне діяння св. Георгія про перемогу над змієм виступає найпоширенішим іконографічним мотивом у зображеннях святого та стає основним зображенням середника його житійних циклів. У кінці XV ст. іконографічний тип «Чудо зі змієм» доповнюється сценами життя св. Георгія, що вплинуло на формування житійних ікон святого. Надалі залишається актуальною проблема дослідження іконографії св. Георгія, використання наявних матеріалів у царині мистецтвознавства, зокрема аналіз взаємозв'язку агіографічної літератури св. Георгія із зображенням історії його життя. Такий комплексний підхід дозволить здійснити глибший аналіз образу св. Георгія в галицькому іконописі, точнішу атрибуцію його складових та специфіку зображення цього святого в українській культурі.

У вітчизняному мистецтвознавстві іконографії житійним циклам св. Георгія, які складають незначну тематичну групу серед комплексу українських ікон, приділено не достатньо уваги. До цієї тематики зверталися В. Овсійчук, О. Сидор [11], Л. Міляєва [8], М. Гелитович [4], Л. Членова, О. Ременяка [10]. Чеський мистецтвознавець Й. Мислівець [12] присвятив розділ своєї праці житійним циклам св. Георгія у балканських, румунських, давньоруських, російських та інших пам'ятках. Він спробував висвітлити іконографію житійних сюжетів св. Георгія у зв'язку з їхньою літературною основою. Цей цінний іконографічний матеріал був використаний при уточненні атрибуції житійних клейм святого та для порівняння українських житійних ікон св. Георгія. Російська дослідниця Л. Євсєєва [6] у статті, присвяченій московським житійним іконам св. Георгія та їх літературним джерелам, подає інформацію про рідкісні сюжети житійного циклу святого.

Мета статті – розкрити типологічний поділ житійних циклів св. Георгія та закономірності системи розміщення житійних клейм, визначити рідкісні зображення, які відтворюють історію мучеництва святого.

Як зазначалося, зображення житійних циклів св. Георгія складають незначну тематичну групу серед комплексу українських ікон. До найбільш розвинутих в українському мистецтві відносяться житійні історії святих Миколая та Параскеви Великомучениці. Слід звернути увагу, що численні житійні ікони св. Миколая зосереджені на чудесних діяннях святого, які він здійснив за своє життя і після смерті [4, с. 6–7]. Зважаючи на це, незначна кількість житійних ікон св. Георгія спричинена й тим, що посмертне діяння «Чудо зі змієм» було найпоширенішим окремим іконографічним типом у зображеннях святого і не входило до складу клейм його агіографічних творів.

В українському мистецтві житійні цикли св. Георгія зазвичай розпочинаються біографічною сценою «Різдво св. Георгія», подібно як агіографічні твори св. Миколая та св. Параскеви. У балканських, румунських та російських пам'ятках цикли життя св. Георгія, як правило, розгортаються з епізоду «Допит св. Георгія Діоклетіаном». З огляду на це, сцени з дитинства святого в українській іконографії відносяться до рідкісних. Цей епізод найраніше зустрічаємо у житійному циклі св. Георгія близько 1370 р. у церкві в Речани, Косово [13, с. 135].

У давньоруському монументальному живописі житійні сцени св. Георгія вперше представлені у північному вівтарному приділі Софії Київської [12, с. 326–327]. У ранніх

житійних циклах, зокрема на рельєфній іконі XI–XII ст. з десятима житійними клеймами (Національний художній музей України, надалі – НХМУ), історія починається з композиції «Свідчення віри св. Георгія перед Діоклетіаном та Максиміаном» та закінчується сценою «Усікновення». У пізніших візантійських житійних іконах цикл розпочинається сюжетом «Роздавання багатства бідним» і завершується композицією «Положення св. Георгія в гріб» [5, с. 684]. Варіанти ілюстрування житійного циклу спричинені великою кількістю редакцій життєпису святого [5, с. 684].

Житійні цикли св. Георгія створені на основі літературних текстів, але жодний з них не є дослівною ілюстрацією єдиної легенди. Малярі вибирали з легенд окремі мотиви, які складали у довільні цикли, а їхній вибір залежав від стилю доби і середовища [12, с. 56]. Варто відзначити, що у житійній рамі, яка зображає численні катування святого за християнську віру, св. Георгій зображений у вбранні мученика, а не воїна як у сюжеті «Чудо зі змієм» [13, с. 138].

Розвиток іконографії «Св. Георгія з історією» в українському мистецтві простежується від кін. XV – до XVII ст., на що вказує незначна кількість збережених ікон: «Чудо зі змієм» з трьома житійними сценами XV–XVI ст. з Дальови (Національний музей у Львові, надалі – НМЛ); твір II пол. XVI ст. з Галичини (музей монастиря студійського уставу св. Обручника Йосифа «Студіон», надалі – «Студіон»); житійна ікона 1570-ті рр. з Жовкви (НМЛ); ікона з житієм 1630 р. зі с. Бобли (Волинський краєзнавчий музей, надалі – ВКМ); твір II пол. XVII ст. з Поручина (НМЛ); перемальована ікона XVII ст. з Потелича (НМЛ); житійна ікона XVII ст. з церкви Івана Богослова в Холмі (Польща).

У житійних сценах св. Георгія увага акцентується на його катуваннях. Превалюють зображення, які відтворюють історію мучеництва святого. Його агіографічний цикл можна поділити на декілька частин: епізоди дитячих літ (народження, навчання грамоті), які відносяться до рідкісних зображень; сцена допиту; епізоди найпоширеніших катувань (колесування, бичування, усікновення); прижиттєві діяння святого (скинення ідолів); похорон св. Георгія; посмертні діяння (воскресіння мертвого) [3, с. 7]. Важливим елементом у житійних сценах є архітектурний стафаж, який з другої половини XVI ст. займає всю площину клейма.

Для українських житійних ікон характерні декілька варіантів розташування клейм навколо середника. Найчастіше житійні клейма розміщували з трьох або з двох сторін обабіч центрального зображення [9, с. 712–719]. В українському мистецтві відомі три іконографічні типи житійних ікон св. Георгія.

Перший належить до нетрадиційного способу представлення житійних сцен, які розміщені лише в нижній частині твору. Це «Чудо св. Георгія з житієм» з трьома житійними сценами зі с. Дальова кін. XV – поч. XVI ст. (НМЛ). Зліва направо прочитується іконографія підписаних клейм – «Колесування», «Трошення пилою» та «Усікновення». У житійних іконах св. Миколая і св. Параскеви Великомучениці зустрічається розташування двох сцен внизу обабіч центральної постаті [4, с. 6]. З огляду на це, житійна ікона св. Георгія з Дальови (НМЛ) є унікальним відтворенням житійних клейм у нижній частині твору. Ймовірно, дане композиційне рішення було спричинене центральним зображенням, яке представляє не одну постать на повен зріст, а багатофігурний сюжет.

Сцена колесування святого, як і центральне зображення «Чудо св. Георгія зі змієм» відтворені на фоні динамічного пейзажу у вигляді скелястих нагромаджень гір-лещад [7, с. 238; 240]. Катування на колесі є одним із найпоширеніших методів тортур в легендах св. Георгія. Оголоного святого поклали грудьми на невелике за розмірами колесо, що кріпиться до коловоротного штативу. Під колесом розміщена горизонтальна дошка, до якої прикріплено списи вістрям вгору. Опис цього знаряддя тортур зустрічаємо у Афіньському Кодексі 422 від 1546 р. [12, с. 328]. Його зображення присутнє у пізніших творах, зокрема на іконі другої половини XVI ст. з Львівщини («Студіон»). На цій пам'ятці леза розміщені по всьому діаметру диска. Двоє стражників у трикутних головних уборах з гострим завершенням крутять диск без допомоги допоміжного штативу, лише притримуючи святого за ногу.

Епізод четвертування святого пилкою не зустрічається у пізніших українських житійних іконах св. Георгія. Згідно легенди, четвертування святого не відбулося, оскільки пилка затупилася. Після цього святого кинули у підігрітий котел, але вогонь відразу погас. Кату-

вання пилкою є типовим мотивом легенд, цей сюжет зустрічаємо на згадуваній новгородській житійній іконі св. Георгія початку XIV ст. (ДРМ). Двоє стражників тримають пилу на голові одягнутого святого, який зображений по поясу. На іконі з Дальови (НМЛ) представлена інша версія – оголений святий прив'язаний до стовпа, а двоє стражників тримають пилку посередині його тіла [8, іл. 113].

Другий варіант композиційного вирішення агіографічних ікон св. Георгія відтворює сцени з життя святого обабіч трьох сторін середника, наприклад, на творі другої половини XVI ст. з Галичини («Студіон»); житійній іконі 1570-х рр. з Жовкви (НМЛ); іконі з житієм 1630 р. зі с. Бобли (ВКМ); пам'ятці другої половини XVII ст. з Поручина (НМЛ).

Ікона «Св. Георгія з житієм» другої половини XVI ст. зі Східної Галичини («Студіон») представляє найбільший житійний цикл святого у західноукраїнському мистецтві – одинадцять клейм, одне з яких відноситься до діянь святого. Серед них «Різдво св. Георгія», «Свідчення віри перед Діоклетіаном», «Прохання імператора принести жертви», «Скинення ідолів», «Побиття воловими батогами», «Катування гаками», «Колесування», «Катування святого металевим взуттям», «Св. Георгія женуть у металевому взутті до в'язниці», «Усікновення», «Положення св. Георгія в гріб» [1, с. 154–155]. Перше клеймо представляє рідкісну сцену народження св. Георгія, створену під впливом іконографії «Різдва Богородиці», св. Миколая та Параскеви П'ятниці. Аналогічно розпочинається житійний цикл св. Георгія в румунському монастирі Сучевіца 1595 р. [12, с. 342–343]. Цей сюжет належить до апокрифів («Історії народження і дитинства») і зустрічається у інтерпольованому тексті Теодора Дафнопата, який об'єднав канонічну та апокрифічну традицію життя-мучеництва св. Георгія (Bibliothecahagiographica

Graeca, надалі – BHG, N 678) [5, с. 666]. Композиція клейма «Різдво св. Георгія» представляє мати Георгія Поліхронію на ложі, поряд стоїть служниця та св. Георгій-дитина у купелі. Іконографія епізоду подібна до сюжету «Стояння в купелі св. Миколи», у якому йдеться про чудесну подію, що сталася одразу після народження святого [2, с. 79]. У пізнішому агіографічному творі 1630 р. зі с. Бобли (ВКМ) Поліхронія зображена на ложі з балдахіном, біля її ніг сидить служниця, яка тримає оголеного св. Георгія-дитину в купелі, батько св. Георгія поліхроній-жінки збірки «Студіон» звертає увагу й подвійне зображення святого перед правителем у клеймах з подібним композиційним вирішенням – «Свідчення віри перед Діоклетіаном» та «Прохання імператора принести жертви». Житійний сюжет «Катування металевим взуттям з розжареними цвяхами» можна віднести до оригінальних композицій. Даний мотив відповідає епізоду канонічного життя св. Георгія, що був відомий на Русі з XV ст. [6, с. 92–93]. Автор ікони, яку розглядаємо, приділив цій події два окремі сюжети – «Катування святого металевим взуттям» та «Святого женуть у металевому взутті до в'язниці». Вперше цей епізод зустрічаємо в російській житійній іконі св. Георгія XV ст. з Покровського собору при Рогожському кладовищі в Москві, де в середнику представлено сюжет «Чудо зі змієм» [12, с. 336]. Згідно тексту, перед цим катуванням Діоклетіан наказав мучити Георгія в ямі з негашеним вапном. Через три дні воїни побачили, що Георгій залишився неушкодженим. Святого повели у в'язницю, надівши йому на ноги розжарене залізне взуття з цвяхами всередині. Проте у в'язниці святий зцілювався молитвою. Наступного дня Діоклетіан переконував святого зректися віри. Відмовившись, Георгій отримав побиття воловими жилами [5, с. 666]. У грецьких агіографічних легендах зазначається, що св. Георгія бичували воловими жилами або ремнями. В свою чергу, у слов'янському тексті Торжественника № 195 з Хлудовської бібліотеки описується, що святого били батогами: «и шестю моужь бити и по хрьб'тоу батогы» [12, с. 329]. Зображення житійного циклу св. Георгія підтверджують певну свободу іконописця при komponуванні циклу і його певну незалежність від літературних джерел.

Композиція «Усікновення» часто доповнюється сюжетом «Положення св. Георгія». На іконі зі збірки «Студіон» до гробу з тілом святого кладуть відрубану голову Георгія. Епізод відбувається на тлі архітектурного стафажу з храмом посередині. В центрі клейма зображений священник з червоним Євангелієм та ще чотири особи, які прийшли на похорон. Цей епізод зустрічаємо у храмі св. Георгія 1314 р. в Старо-Нагоричино, Македонія. У 1318 р. був створений житійний цикл св. Георгія, що складається з двадцяти зображень і починається сценою, де

святий постає перед Діоклетіаном, який за написом названий «βασιλεως» (грец. «василевс» – цар) [12, с. 330].

Тему «Катування на колесі» маляр зобразив згідно опису цього знаряддя тортур у Афіньському Кодексі 422 від 1546 р. [12, с. 328]. Колесо обертається за допомогою двох металічних ручок, встановлених на кінці валу, вмонтованого в середину кола з металічними шпичками [12, с. 343]. Під колесом прикріплена дошка незначних розмірів зі списками вістрям вгору. Подібне устаткування, але з суцільного диску, знаходимо на пізнішій перемальованій іконі з Потелича (НМЛ). В свою чергу, горизонтальна дошка з лезом по краях зображена на поземі і не прикріплена до колеса. На іконі з Дальови (НМЛ) в сцені «Колесування» колесо зображене у вигляді суцільного диску. В свою чергу, на іконі з Жовкви (НМЛ) воно намальоване як звичне колесо зі спицями, без дошки з лезами та допоміжного засобу для обертання. До другої половини XVI ст. (1570-ті рр.) належить ікона з Жовкви (НМЛ) – «Чудо св. Георгія зі змієм» з десятьма життєвими сценами, чотири з яких втрачені. З трьох сторін центральна сцена із зображенням «розгорнутого» варіанту сюжету «Чудо зі змієм» доповнена життєвими сценами, що збереглися справа і знизу твору. По втраченому лівому краю можна прочитати лише перше клеймо – «Різдво св. Георгія». На правій стороні ікони зображені «Св. Георгій перед Діоклетіаном», «Святого б'ють різками», «Св. Георгію проколюють списом груди», «Катування на колесі». Внизу – «Усікновення» та «Положення св. Георгія в гріб». Стилійстично близьким до ікони з Жовкви є «Чудо св. Георгія зі змієм» без життєвих клейм з Медич (НМЛ), що свідчить про одного автора зазначених пам'яток [11, с. 60].

З початку XVII ст. життєвий цикл св. Георгія розбудовується епізодами, які присвячені першій частині життя святого. З'являється рідкісна сцена «Навчання св. Георгія грамоті». Ікона св. Георгій з життєм 1630 р. зі с. Бобли Турійського району (ВКМ) складається з восьми життєвих епізодів святого. Порядок клейм: «Різдво св. Георгія», «Навчання св. Георгія», «Св. Георгій у темниці», «Св. Георгій перед Діоклетіаном та Максиміліаном», «Св. Георгія шматують гаками», «Катування св. Георгія дубовими прутами», «Св. Георгію заливають гаряче олово у горло», «Катування у киплячій смолі» [3, с. 68]. В епізоді «Катування у киплячій смолі» оголений святий підвішений вниз головою за ліву ногу до палі. Внизу зображені темні клуби диму, двоє стражників жердинами підгортають жар до вогнища [8, іл. 323]. Подібне трактування клейма знаходимо на згадуваному життєвому циклі св. Георгія у монастирі Сучевіца в Румунії 1595 р. На другій стороні віконного відкосу знаходяться сцени мук, котрі є особливістю румунських циклів. По середині сцени висить св. Георгій, підвішений за коліна мотузкою до дерева, під головою святого горить стос дров, який розгрібають два кати довгими жердинами. Літературну основу до цього зображення знайдемо, наприклад, в Афіньському Кодексі 422 1546 р., у якому коротко говориться про те, що св. Георгій був повішений вниз головою і мучений димом [12, с. 343]. На нашу думку, в іконі зі с. Бобли вище описаний епізод відтворює саме це катування.

До другої половини XVII ст. належить ікона з Поручина (НМЛ) з десятьма життєвими сценами: «Різдво св. Георгія», «Георгія вчать грамоті», «Святий перед Діоклетіаном», «Св. Георгій у в'язниці», «Святого волочать за конем», «Св. Георгія напувають оловом», «Св. Георгія труть каменями», «Святого змушують молитися поганським богам», «Бичування св. Георгія», «Осміювання св. Георгія» [11, с. 60]. Звертають увагу дві нові сцени катування св. Георгія – «Святого волочать за конем» та «Осміювання св. Георгія», що належать до рідкісних сюжетів життєвого циклу святого.

Третій іконографічний тип життєвої ікони св. Георгія презентує агіографічні сцени святого обабіч двох сторін центрального зображення. Перемальована ікона з Потелича (НМЛ) складається з восьми життєвих епізодів, розміщених лише з лівої і правої сторони твору. На підставі окремих елементів авторського, не поновленого шару, О. Ф. Сидор відносить її до XVII ст. Життєві сцени подано у загальноприйнятому ключі зліва направо: «Св. Георгій перед Діоклетіаном», «Святий у в'язниці», «Колесування», «Св. Георгію рвуть тіло кліщами», «Бичування св. Георгія», «Св. Георгій воскрешає мертвого», «Усікновення св. Георгія», «Похорон св. Георгія» [11, с. 60]. В даному циклі відтворене прижиттєве чудо святого, яке сталося під час тортур. На прохання друга імператора Магненція, Георгій воскресив померлого [5, с. 667].

Вставши з гробу, чоловік просив про хрещення, оскільки помер ще до приходу Христа [12, с. 332]. Другий твір належить до маловідомої пам'ятки польсько-українського пограниччя зі с. Стрілець Холмського повіту (Польща). Обабіч середника із зображенням сюжету «Чудо зі змієм» представлено вісім житійних сцен з довільною композиційною структурою: «Обдарування св. Георгія королем за відвагу», «Воскресіння мертвого», «Колесування», «Нищення поганських ідолів», «Пожежа поганської святині на прохання св. Георгія», «Святого ведуть воїни», «Св. Георгій перед Діоклетіаном», «Усікновення». О. С. Ременяка, досліджуючи ікону, відносить її до мистецького середовища Західної Волині [10, с. 859]. Привертає увагу перше клеймо – «Обдарування св. Георгія королем за відвагу» та довільне компонування агіографічних сцен святого, що свідчить про відхід маляра від певної іконографічної схеми житійних циклів.

Зображення житійних циклів св. Георгія складають незначну тематичну групу серед комплексу українських ікон. Незначна кількість житійних ікон св. Георгія спричинена й тим, що посмертне діяння «Чудо зі змієм» було найпоширенішим окремим іконографічним типом у зображеннях святого і не входило до складу клейм його агіографічних творів. Житійні цикли св. Георгія створені на основі літературних текстів, але жодний з них не є дослівною ілюстрацією єдиної легенди. Малярі вибирали з легенд окремі мотиви, які складали у довільні цикли, а їхній вибір залежав від стилю доби і середовища. Для українських житійних ікон св. Георгія характерні три варіанти розташування клейм навколо середника. Найчастіше житійні клейма розміщували з трьох або з двох сторін обабіч центрального зображення «Чудо зі змієм».

ЛІТЕРАТУРА

1. Боніфатій (Богдан Івашків). Галицька ікона зі збірки монахів-студитів монастиря Св. Йосифа Обручника, м. Львів / Боніфатій (Богдан Івашків), В. Радомська // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej* (Łańcut-Kotań 17-18 kwietnia 2004 roku). – Łańcut, 2004. – Część II. – S. 133–208.
2. Бурковська Л. В. Принципи побудови житійних циклів св. Миколи Мірлікійського в українському ікономалярстві XIV–XVI ст. / Л. В. Бурковська // *Мистецькі обрії 2008 : альманах. Вип. 1 (10). Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва ; [редкол. А. В. Чебикін та ін.].* – К. : Музична Україна, 2008. – С. 77–87.
3. Вигоднік А. Житійні ікони XVII–XVIII ст. з колекції Волинського краєзнавчого музею / А. Вигоднік, Л. Карпюк // *Тези та матеріали XIII міжнародної наукової конференції.* – Луцьк, 2006. – С. 67–73.
4. Гелитович Марія. Святий Миколай з житієм / Марія Гелитович. – Львів : Свічадо, 2008. – 152 с.
5. Георгий вмч. // *Православная энциклопедия.* – М. : Изд. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2005. – Т. X. – С. 665–692.
6. Евсеева Л. М. Московские житийные иконы Георгия Великомученика и их литературные источники / Л. М. Евсеева // *Труды Отдела древнерусской литературы / Ак. наук СССР.* – Л. : Наука, 1985. – Т. 38 – С. 86–100.
7. Історія українського мистецтва : в 6-ти томах / АН Української РСР (К.). – К. : Українська радянська енциклопедія. – Т. 2 : Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – 1967. – 468 с.
8. Міляєва Л. Українська ікона XI–XVIII століть / Л. Міляєва, за участю М. Гелитович. – Київ : Духовна спадщина України, 2007. – 484 с.
9. Пуцко В. Композиційна схема української житійної ікони XIV–XVI ст. / Пуцко В. // *Історія Релігій в Україні. Науковий щорічник. Книга II.* – Львів, 2005. – С. 712–719.
10. Ременяка О. Волинська іконописна традиція в іконі «Св. Георгій змієборець» зі Стрілець (Польща) / Ременяка О // *Народознавчі зошити.* – Львів, 1999. – № 6 (30). – С. 859–862.

11. Сидор О. Ікони святого великомученика і чудотворця Георгія в колекції Національного музею у Львові (Матеріали до іконографії) / О. Сидор // Християнські культи в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу, Випуск 2. – Львів, 2000. – С. 59–63.
12. Myslivec J. Svati Jiři ve Vychodokrstnskem Umeni / J. Myslivec // Byzantinoslavica, Vol. V. – Praha, 1933–1934. – P. 330–356.
13. Walter Ch. The warrior saints in Byzantine art and tradition / Christopher Walter. – England : Ashgate, 2003. – 317 p.

АВТОРИ НОМЕРА

БАКОВИЧ
Олена Петрівна

– аспірант кафедри історії та теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

БІЛОЗУБ
Людмила Миколаївна

– доцент кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету, кандидат мистецтвознавства.

БРУХАЛЬ
Ігор Григорович

– викладач предметно-циклової комісії народних інструментів Тернопільського обласного державного музичного училища ім. С. Крушельницької.

БУВАЛЕЦЬ
Олена Олександрівна

– викладач кафедри режисури Харківської державної академії культури.

ВИШНЕВСЬКА
Світлана Валентинівна

– доцент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат мистецтвознавства.

ГОЙСАК
Володимир Юрійович

– викладач відділу духових та ударних інструментів Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької, магістр музичного мистецтва.

ГОРАК
Яким Романович

– доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

ГРИНЧУК
Ірина Павлівна

– доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.

ГУБ'ЯК
Дмитро Васильович

– доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений артист України.

ДРАЖНИЦЯ
Олена Леонідівна

– пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

КАМІНСЬКА
Марія Михайлівна

– старший викладач кафедри хорового співу факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка.

КАРАСЬ
Ганна Василівна

– професор кафедри хорового диригування Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат педагогічних наук, доцент.

КІЛБАРДА
Анна Слободанівна

– концертмейстер кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу та диригування Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

КІНДРАТЮК Богдан Дмитрович	– доцент кафедри педагогіки ім. Б. Ступарика Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат педагогічних наук.
КОЛПАКОВА Наталія Ярославівна	– викладач комісії теоретично-профільних професійно-орієнтовних дисциплін Львівського державного коледжу декоративно-ужиткового мистецтва ім. Івана Труша.
КОРОЛЬ Оксана Миколаївна	– доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка, кандидат мистецтвознавства.
ЛЕГКУН Оксана Гаврилівна	– старший викладач кафедри гри на музичних інструментах та хореографії Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, кандидат мистецтвознавства.
МАЛОВІЧКО Сергій Миколайович	– викладач предметно-циклової комісії фортепіано Тернопільського обласного державного музичного училища ім. С. Крушельницької.
МАЦІЄВСЬКА Тереса Миколаївна	– концертмейстер кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
МИЛЕНЬКА Галина Дмитрівна	– проректор з наукової роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства, професор.
МІСЬКО Галина Степанівна	– асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.
МОЛЧКО Уляна Богданівна	– доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.
НІМИЛОВИЧ Олександра Миколаївна	– доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.
ПАЛУМБО ДЕ ВІВО Інеса Миколаївна	– асистент кафедри образотворчого мистецтва ім. М. Фіголя Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
САЛІЙ Володимир Степанович	– доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, кандидат педагогічних наук.
САЛІЙ Степан Ілліч	– професор кафедри музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, кандидат педагогічних наук.
СЄМИКІН Валерій Григорович	– завідувач кафедри спеціального фортепіано Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, доцент.

СМОЛЯК
Олег Степанович

– професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства.

СМОЛЯК
Павло Олегович

– доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.

СТРИЖИБОРОДА
Петро Володимирович

– здобувач наукового ступеня кафедри народних інструментів та музичного фольклору, Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

ТЮТЮННИК
Ірина Святославівна

– асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

ФІЛОНЕНКО
Людомир Павлович

– завідувач кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, кандидат педагогічних наук, доцент.

ЦМУР
Ігор Іванович

– доцент кафедри теорії та методики музичного мистецтва Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, заслужений діяч мистецтв України.

ЧЕРГЄЄВ
Асан Айдерович

– старший викладач кафедри музичного мистецтва РВНЗ «КІПУ» Кримський інженерно-педагогічний університет, кандидат мистецтвознавства.

ЧОРНОБАЙ
Мирослава Юріївна

– викладач-методист фортепіанного відділу музичного училища Рівненського державного гуманітарного університету.

ШАТКОВСЬКА
Ірина Станіславівна

– старший викладач кафедри музикознавства та інструментальної підготовки Інституту педагогіки, психології і мистецтв Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

ШВИДКІВ
Микола Львович

– доцент кафедри методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, заслужений артист України.

ЯРОВА
Віра Сергіївна

– науковий співробітник Харківського художнього музею.

З М І С Т

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	3
<i>Горак Я. Р.</i> Про музичну бібліотеку Володимира Садовського	3
<i>Легкун О. Г.</i> Шкільна музична освіта Кременеччини в контексті розвитку музичної культури Волині 20–30-х років ХХ століття	11
<i>Молчко У. Б.</i> Композиторська спадщина Остапа Бобикевича у сучасних навчально-методичних виданнях	16
<i>Німилович О. М.</i> Співочо-диригентська діяльність Романа Прокоповича-Орленка (до 130-річчя від дня народження митця)	21
<i>Філоненко Л. П.</i> Музично-громадська діяльність дрогибицького митця Теодора Барнича.....	28
<i>Чорнобай М. Ю.</i> Національно-представницька функція фортепіанного виконавства в осередках української діаспори міжвоєнного періоду	34
<i>Місько Г. С.</i> Дослідження обрядового фольклору Західного Поділля та його використання у творах західноукраїнських композиторів.....	42
<i>Дражниця О. Л.</i> Відображення концертної діяльності єврейського музичного товариства у Львові (1919–1924) у публікаціях газети «Chwila»	48
<i>Мацієвська Т. М.</i> Світська хорова творчість Максима Копка.....	56
<i>Брухаль І. Г.</i> Ансамбль цимбалістів як представник українського народного виконавства.....	63
<i>Гринчук І. П. Гойсак В. Ю.</i> Духове виконавство Тернопільщини у першій половині ХХ століття	69
<i>Смоляк О. С.</i> Гастролі української республіканської капели за кордоном у 1919–1920 роках (за матеріалами «Спогадів...» Миколи Чайковського).....	76
<i>Чергеев А. А.</i> Музична культура Криму ХХ століття: регіональний аспект дослідження	82
<i>Шатковська І. С.</i> Французька література як галузь поглибленого пізнання творчої особистості П. І. Чайковського	86
<i>Губ'як Д. В.</i> Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента	93
<i>Король О. М.</i> Особливості музичного життя та мистецького виховання молоді Галичини на початку ХХ століття	104
<i>Салій С. І. Салій В. С.</i> Елементи музично-театральної діяльності в естетичному вихованні підлітків.....	110
<i>Білозуб Л. М.</i> Національний аспект українського музичного мистецтва.....	116
<i>Семикін В. Г.</i> Формування драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати в творчості композиторів-романтиків.....	123
<i>Кілібарда А. С.</i> Твори Ф. Шопена в ракурсі інтерпретаційних потреб сучасного фортепіанного виконавства	129

<i>Маловічко С. М.</i> Особливості фахової підготовки музикантів-педагогів на Тернопільщині кінця XX – початку XXI століття (на матеріалі діяльності факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка)	136
<i>Камінська М. М.</i> Історичний аналіз проблем вокального виховання у Львівській державній хоровій школі та народній хоровій капелі хлопчиків та чоловіків «Дударик»	141
<i>Швидків М. Л.</i> Художня виразність мовлення як основа оволодіння технікою співу.....	145
<i>Вишневська С. В.</i> Особливості традиційних форм хорового виконавства та їх вплив на бандурне мистецтво	150
<i>Цмур І. І.</i> З історії виникнення та становлення церковного хорового співу в Україні як чинника формування музичного професіоналізму	157
<i>Карась Г. В.</i> Соціологічні аспекти музичної культури української діаспори	162
<i>Кіндратюк Б. Д.</i> Образи дзвонів і дзвонів у хорових творах а cappella українських композиторів.....	170
<i>Стрижиборода П. В.</i> Конкурсно-фестивальне середовище та його психологічний вплив на музиканта-виконавця	179
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....	187
<i>Миленька Г. Д.</i> Теорія сценічного мистецтва Г. Е. Лессінга: дослідницький досвід XIX–XXI століття.....	187
<i>Смоляк П. О.</i> Вертепна драма як складова українського театрального мистецтва.....	196
<i>Бувалець О. О.</i> Театралізація як арт-практика у фольклорній святковій дії.....	201
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА	207
<i>Палумбо де Віво І. М.</i> Відомі майстри декоративно-прикладного мистецтва Гуцульщини у творах заслуженого художника України М. Варенні.....	207
<i>Ярова В. С.</i> Ліногравюра в мистецтві Харкова 1910-х років	213
<i>Бакович О. П.</i> Майстри сакрального образотворчого мистецтва Західного Поділля другої половини XVIII століття	219
<i>Тютюнник І. С.</i> Функціонування авторської вибіркової тканини у вітчизняному культурному просторі початку XXI століття	225
<i>Колтакова Н. Я.</i> Принципи побудови житійних циклів св. Георгія в галицькому іконописі.....	231



Здано до складання 12.02. 2014 р. Підписано до друку 12.03. 2014 р. Формат 60х84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 28,37. Обліково-видавничих аркушів 24,16.
Замовлення № 36. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97