

85

В.53

ВІСНИК

ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Випуск 26-27



МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Івано-Франківськ
2012 - 2013

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 26–27



НБ ПНУС



803480

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК

2012–2013

ББК 72.4(4 Укр)+85
В-53

Друкується за ухвалою Вченої ради
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол № 12 від 26 грудня 2012 р.,
протокол № 11 від 27 листопада 2013 р.

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор Дрогобицького педагогічного університету імені І.Франка **Ю.Є. Медведик**;
кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, заступник начальника організаційно-методичного відділу Національної академії мистецтв України **О.І. Ваврик**.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЦУК (голова ради); д-р юрид. наук, проф. В.А.ВАСИЛЬЄВА; д-р філос. наук, проф. С.М.ВОЗНЯК; д-р філол. наук, проф. В.І.КОНОНЕНКО; д-р істор. наук, проф. М.В.КУГУТЯК; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р фіз.-мат. наук, проф. А.В.ЗАГОРОДНЮК; ; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК; д-р політ. наук, проф. І.Є.ЦЕПЕНДА.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (голова редколегії); д-р мистецтв., проф. О.В.КОЗАРЕНКО; д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. Д.В.СТЕПОВИК; д-р мистецтв., ст. наук. співроб. Р.В.ЧУГАЙ; д-р мистецтв., проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН; д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЯСІНОВСЬКИЙ; канд. мистецтв., проф. В.Г.ДУТЧАК (відповідальний секретар).

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,
Інститут мистецтв

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2012–2013. Вип. 26–27. 398 с.

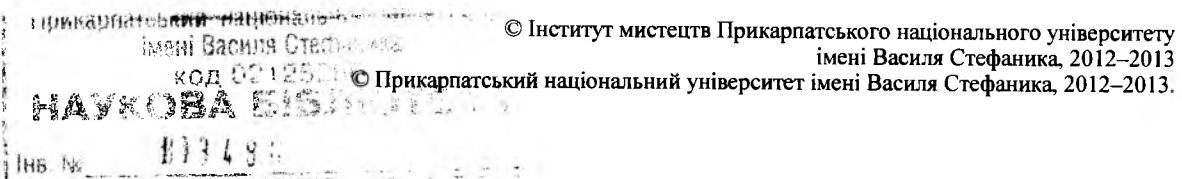
Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та інших вищих навчальних закладів України – висвітлюють теоретичні й історичні проблеми розвитку українського образотворчого і музичного мистецтв. Розглядаються питання музичної культури Галичини та інших регіонів України, розвитку музичної освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості.

Розраховано на виконавців, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться питаннями мистецтва України.

Newsletter Precarpathian University. Art studies its № 26-27. 2012-2013. 398 p.

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members and graduate students completing Kandidat-degree of Precarpathian National University named after Vasil Stefanyk and other higher educational institutions of Ukraine. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of music in Ukraine. The issue is designed for scholars, secondary school teachers, undergraduate students and individuals who are interested in Ukrainian art studies. It is also highlighted the questions relative to the musical culture of Halychyna and another Regions of Ukraine, to the development of musical education, to the theory and practice of the performing and to the folk art.

At first time, the unknown pages about the famous artists of our culture are published.



ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.071: 78.072](477)(09) «18 /19»

Яким Горак

ЛИСТИ ДО ЯРОСЛАВА ЯРОСЛАВЕНКА В СПРАВІ ЗБОРУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СПАДЩИНИ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО

Перед смертю Д.Січинський заповів Я.Ярославленку і його музичному видавництву «Торбан» право на збір і публікацію своїх музичних творів. По смерті Д.Січинського Я.Ярославленко, сповняючи волю покійного друга, звернувся через пресу до всіх приятелів покійного – власників автографів композитора – з проханням надсилати твори для друку. 22 листи до Я.Ярославленка від різних осіб ілюструють процес віднайдення і надсилання творів Д.Січинського для видання у перші роки (1909–1912) після смерті композитора. Автографи листів нещодавно віднайшлися у фондах Львівської національної наукової бібліотеки ім. В.Стефаника і ще не опрацьовані для бібліотечних фондів. Цією публікацією вперше вводимо їх тексти у науковий обіг.

Ключові слова: лист, рукопис, автограф, Денис Січинський, Ярослав Ярославенко (Вінцковський), «Торбан», Євген Якубович, «Станіславівський Боян», Лев Джулінський, «Роксоляна», «Спадщина Дениса Січинського», «Діло».

У Відділі наукових досліджень музичних творів і фотодокументів Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В.Стефаника збереглася низка рукописних документів, адресованих Ярославу Ярославенку (справжнє прізвище – Ярослав Вінцковський (1880–1858)).

Особливу увагу привертає та частина документів, що говорить про долю творчої спадщини Дениса Січинського після смерті композитора. Ключовим і трагічним документом з цього огляду є автограф листа Д.Січинського від 28 лютого 1909 року, в якому композитор заповів Я.Ярославленкові і очолюваному ним видавництву «Торбан» – власність на рукописи своїх творів і право на їх збір та публікацію. Цей лист відсутній серед добірки листів Д.Січинського до Я.Ярославленка, збережених у рукописному відділі Львівської національної наукової бібліотеки ім. В.Стефаника [12]. Я.Ярославленко долучив до кожного з них окремо написаний власний коментар під назвою «Замітки до листів і карток пок. Дениса Січинського, укр[аїнського] композитора з приводу кореспонденції між нами», датований 22 лютого 1913 року [12, арк. 51–56]. І в коментарі цей лист зафіксовано: «Лист з 28 / 2 1909. Се формальне завіщане яким [Д.Січинський. – Я.Г.] зробив самотнім спадкоємцем усіх своїх творів «Музичну Накладню Торбан» у Львові» [12, арк. 56. – Підкреслення в автографі. – Я.Г.]. В існуючих публікаціях лист ніколи не відтворювався за автографом, чим мотивується його передрук у даній публікації (№ 1). У публікації Я.Ярославленка 1910 року [3, с. 1] його подано з істотними купюрами, оговореними автором публікації. 1936 року лист опублікував в повному обсязі Степан Чарнецький [20]. У короткій преамбулі він зазначав, що лист «наводжу дослівно, змінивши лиш правопис і одно драстичне слово» [20, с. 2]. Однак, редакційні втручання С.Чарнецького в текст листа значно глибші і істотніші, ніж просто зміна правопису (чи, точніше, підведення його до тогочасних вимог): замінюються слова, форми дієслів, два прості речення сполучаються в одно. «Драстичним словом» була фраза з листа про «скотське повоження» Джулінського, що С.Чарнецький змінив на лагідніше – «нелюдське поведіння». Не знаючи про публікацію С.Чарнецького, 1993 року лист відтворений автором цих рядків у корпусі 28 листів Д.Січинського до Я.Ярославленка за публікацією 1910 р. [7, с. 297–298].

За кілька тижнів після смерті композитора, сповняючи волю свого друга, Я.Ярославленко подав на шпальтах газети «Діло» коротке оголошення: «Письмом з дня 28 лютого с.р. просив та уповноважив мене пок[ійний] Денис Січинський видати усі його музичні твори, які знаходять ся між людьми, тому отсею дорогою прошу всіх тих, кому лишень милою була муза Покійного, щоб зволили прислати манускрипти в цілі їх опублікування за адресою: «Торбан», музична накладня у Львові, ул. Вроновська ч[исло] 8» [1]. На оголошення до Я.Ярославленка відгукнулося чимало людей різних професій, які знали Д. Січинського особисто, в домі яких композитор бував і дарував їм автографи

© Горак Я., 2012–2013

своїх творів. Їх листи показують щирю підтримку ініціативи Я.Ярославленка: автографи Д.Січинського надсилалися йому або з проханням по використанні повернути, або ж – з умовою передачі після опублікування всіх автографів до музею чи архіву. Іноді повідомлення про власників автографів Д.Січинського появлялися у хроніках преси [дивись: 13]. При потребі Я.Ярославенко особисто відвідував адресатів, ознайомлюючись зі збереженими рукописами покійного композитора і відбираючи з них твори до публікації у видавництві «Торбан».

Листи становлять науковий інтерес в кількох аспектах. Передовсім, вони ілюструють процес збору творчої спадщини Д.Січинського і є авторитетними документами долі цієї спадщини на хронологічному відтинку між смертю композитора і передачею автографів його творів до бібліотеки НТШ. Листи розкривають людей з оточення Д.Січинського. Це видається важливим, оскільки у сучасному музикознавстві з них відомі хіба трое-четверо (Є.Якубович, Л.Джулинський, кривняки композитора – подружжя Ольги і Емануїла Січинських, В.Левицький), а контакти композитора з іншими, не менш заслуженими особистостями (як наприклад Я.Грушкевич, І.Чупрей, о. С.Борачок) є взагалі невідомими. Листи людей з оточення композитора документують низку малознаних деталей до історії творчості Д.Січинського. Такими є ініціативи Л.Джулинського представити клавір опери «Роксоляна» на фахову оцінку у віденську консерваторію, чи видати цей клавір у Ляйпцігському видавництві. Лист від Т.Купчинського (№ 21 в даній публікації) засвідчує існування у Д.Січинського окремого (крім гармонізації композитором відомої нині мелодії пісні-гимну) оригінального твору до тексту Франкового «Не пора». Лист, при цьому, підказує далші шляхи пошуку цього твору і віднайдення цієї композиції могло б бути цікавим новим штрихом і нез'ясованій історії цієї пісні.

Я.Ярославенко вів спеціальний облік всіх отриманих і побачених рукописів. Разом з листами серед рукописів зберігся зошит в лінійку у цупкій сірій обкладинці, на якій від середини зазначено орлівцем: «Я.Ярославенко. Денис Січинський його життя та писання». Листки в зошиті не тримаються разом, можливо їх кількість менша, ніж стандартна. Зошит списаний до половини, в основному, простим чорним олівцем, але є також фрагмент писаний фіолетовим олівцем. В тексті наявні правки, помітки синьою пастеллю і чорним чорнилом. Принцип запису в зошиті – щоденниковий: під конкретною датою, а іноді і місцем здійснення запису, зазначається прізвище особи, в якій побував або ж від якої отримав Я.Ярославенко автографи Д.Січинського, а далі – переліки самих творів з місцем, а часом і датою їх написання. Перший запис в зошиті датований 13.06.1909 у Львові, останній – «Дня 7 / V 10».

Матеріали цього зошита послужили Я.Ярославенкові основою для написання статті «Спадщина Дениса Січинського» [3], яка стала підсумком роботи, проведеної протягом року після смерті Д.Січинського. У ній списки автографів творів композитора майже цілком наводяться за матеріалами зошита. Різниця полягає лише в тому, що у друкований варіант не увійшли зазначення місця і дати написання твору, ретельно зафіксовані у зошиті і взяті, мабуть, зі самих автографів Д.Січинського. Так, наведений у статті список творів від Олександри Гірнякової (з дому – Домбчевської) міститься у зошиті під датою «13 / VI 09», від Володимира Котовича – у записі 15 / VI 09, від Володимира Федака і Заплатинського – у записі від 11 / VII 1909. Винятком є перелік рукописів творів, отриманих від рідні композитора – Ольги та Емануїла Січинських. У статті наведено всього 9 позицій, тоді як двома присилками (за записами зошита – 16 червня та 3 липня 1909) Січинські надіслали рукописи 26 творів.

Зібрані автографи творів Д.Січинського були передані Я.Ярославенком до НТШ. У «Справозданні з бібліотеки за час від 1 січня до 30 цвітня 1913» у Хроніці НТШ зафіксовано: «В часі, обонятім сим справозданем, до II-го відділу [рукописи, автографи, дипломати. – Я.Г.] дарували: 1) Я.Вінцковський (Львів) – збірку автографів композ[итора] Д.Січинського» [19, с. 22]. Ймовірно, що в силу долі бібліотеки НТШ рукописи могли з часом розпорозитися. 18 березня 1941 року (отже за два роки після ліквідації НТШ) Я.Ярославенко був прийнятий на роботу на посаду музикознавця бібліотеки і з невеликими перервами (внаслідок воєнних подій) пропрацював тут аж до квітня 1948 року [про це: 10, с.39–41; 16, с. 11–13]. Поки що документально не зафіксовані клопотання Я.Ярославенка у той час долею переданих ним матеріалів. Ймовірно, що якусь частину він міг особисто віддати у бібліотеку, вже працюючи тут. Як би не попала ця добірка рукописів до бібліотеки – чи через архів НТШ, чи особисто від Я.Ярославенка – ці рукописи випали з під уваги бібліотекарів – формувачів існуючих у бібліотеці фондів Я.Ярославенка (Ф. 146) та Д.Січинського (Ф. 169) і залишилися донині не опрацьованьованими для бібліотечних фондів.

Листи публікуємо зі збереженням особливостей правопису, лексики, авторських підкреслень оригіналу. Несуттєві редакторські втручання стосувалися лише проставлення синтаксичних знаків: в оригіналі вони відсутні, що ускладнює розуміння змісту. Розшифрування скорочень слів подаємо

безпосередньо в тексті у квадратних дужках. Текст зошита «Я.Ярославенко. Денис Січинський його життя та писання» у даній публікації не відтворюємо, але окремі записи майже цілком використані в коментарях до листів (для зручності і короткості далі називаємо його просто – Зошит). Більшість листів датована авторами. Недатовані поштові картки Л.Джулинського (№ 7, 13, 14) датовано за поштовим штепелем; його ж лист (№ 6) вдалося приблизно датувати, виходячи зі змісту і хронології початкових карток. Проблема, яку не вдалося повністю подолати в опрацьованні пропонованих листів – це інформація про деяких осіб, як згадуваних в текстах, так і авторів листів (як А.Бачинський, М.Козловський, певною мірою В.Федак та Т.Купчинський).

Вкінці вважаю приємним і неодмінним обов'язком висловити щирю подяку завідувачу відділу наукового опрацьовання творів образотворчого мистецтва Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка, кандидатів мистецтвознавства Ользі Осадці, яка, віднайшовши ці рукописні оригінали, довірила мені їх опрацьовання і всіляко сприяла моїй праці над ними в процесі підготовки листів до друку.

№ 1

Від Дениса Січинського

Бережани 28 / 2 1909р.

Дорогий Товаришу!

На Твою посылідну картку відписую такої сей час, – бо хто знає, що завтра станесь...

Я – підчас мого двотижневого майже (від 2-го до 13-го лютого с[его] р[оку]) побуту у Львові доконче хотів бачитись з Тобою, і то з многих взглядів, і був у Родичів Твоїх два рази, та – на жаль – безуспішно.

Будучи їменно тяжко і безнадійно хорим, бажав я в посылідний раз бачитись з Тобою, – бо добре хіба знаєш, що я, – кромі Тебе – нікого більше вже не маю на сьвітї; – тож хотів о дечім поговорити, – а дальше: – я говорю се тверезо і серіозно, – понеже дні мої літерально почислені, – бажав я впорядкувати мої, артистичної натури інтереси:

Бо єсть у мене під руками, а далеко більше єще між людьми по широкому сьвітї, моїх творів в манускриптах і відписах, – а я не здаю собі просто справи, що то за річи, кільки їх єсть і де вони находять ся?

Що до опери «Роксоляна», – то Джулинський¹ зриває зносини з тов справов, (і се задецидує рішучо завтрішний день!) а зриває тому, що я, – яко хорий і до праці (як інструментації спеціально) – на разі неспосібний, не хочу (і ніяк не могу) підписати Єму контракту о 2000 кор[он]. нишого, чим я зажадав, і то перед викінченням опери! – Потерпає бідачесько, що я вмру! Гроші на виїзд на клініку до Відня не дав, – хвороба прибрала тепер таку фазу, що жадна операція вже спізнена, а я штуків лишень, т[о] є[сть] морфінов і аспіринов держусь з дня на день вижидаючи кінця. – По повороті зі Львова до нині, жив я в Бережанах – кредитом! – але, аби мати кредит такий, який я тут маю, треба точно що першого платити довги, а він заповів мені через людей, що скоро я Єму не підпишу циркуграфу, то не дасть мені 1 / 3 1909 (с[е] є[сть] завтра) нї сотика!

Таким чином зриває він первістну устну умову, – яков (без означеня ціни і речинця доставленя викінченої опери) ще дня 23 / 10 1907 в присутности сьвідків заангажував мене в Станиславови особисто до себе (до Лапшина) в ціли написаня опери.

Опера на укінчення; витяг фортеп[яновий] (давно в руках Стадника²) начисто переписаний і справлений єсть: Druck u/ Bühnenreiff) бракує ще дещо з – нелегкої орхестрації.

Тож, знаючи, що він, зле, або цілком ніколи розсуднійшим не інформований, зірве завтра цілий інтерес, – бо я жадного контракту перед викінченням праці Єму не підпишу, хотьби за скотське поведєня в фінансових справах, в хвили, коли я обложно хорий, – уважатись можу за властителя моєї опери, яко автор, ніким незв'язаний, – скоро він відступає!

Рівночасно вношу до суду позов о ударємненя замовленої праці, – а зазначю, що не ма дотепер між нами жадної правно важної письменної умови. Лишень устна в Станисл[авові].

Тому то, Дорогий товаришу, хотів я передати (на случай моєї смерти) манускрипт і

¹ Лев Джулинський (1849–1924) – священник, парох с. Лапшин, галицький журналіст і громадський діяч. Про його взаємини з Д.Січинським дивись у публікаціях [5; 6].

² Йосип Стадник (1876–1954) – український актор, режисер, театральний діяч. Впродовж 1894–1913 рр. працював в театрі товариства «Руська Бєсїда» у Львові, а з 1906 р. був режисером і директором цього театру.

невикінчену інструментацію «Роксоляни»³, – як і право жаданя і визискованя від Стадника, взг[ядно] Джул[инського] витягу фортепянового, готового до друку з тої опери Тобі, взглядно заснованому Тобою, – одинокому нині видавництву музичному «Торбан», – а крім того всі мої денебудь находячі ся композиції і манускрипта, – на власність!???

Гонорару не жадаю (хиба ...), але бажавбим, щоб мої праці дістались в компетентні руки.

А квестія рахунку мого з Джул[инським] обоятна, бо він сам каже, що зрікаєсь права жаданя від мене звороту уплачених грошей – а в прочім, не я, але він зриває інтерес.

Тільки що до інформацій.

Тобі з Дрогобича трудно, – знаю се – вирватись, а ще в додатку до Бережан, але мені ще труднійше!! – ві второк (2/3) буду постив, бо не буде гроша на віктунок! а далі – далі, – точений хоробою, без ліків і поживи знидію, взглядно пуцу кульку в лоб!!

А так бажавбим сердечно бачитись ще раз бодай в житю з Тобою!! Даруй, що пишу на подлім папері, але лучшого не маю. Цілую Тя сердечно.

Твій Денис Січинський.

Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАНУ (далі – ЛННБ ім. В. Стефаника). – Автограф, чорне чорнило. На першій сторінці від середини згори (над місцем і датою написання) червоним і голубим олівцем двічі написано слово «Завіщанє» невідомою рукою. Зберігся конверт листа адресований: «2 / III. 09. Високопов. Пан Я. Вінцьковський інженер залізничний Дрогобич Dworzec». Між датою і адресом синім олівцем вписано слово «Завіщанє».

№ 2

Від Євгена Якубовича⁴

Станиславів, дня 31 / 5 1909.

Високоповажаний Пане Добродію!

Отсим листом хочу Вам останні дні б[лаженної] п[ам'яті] Дизя описати і дещо Вас поспитати.

З кінцем марта чи початком цвітня зявив ся Дизьо в Станиславові але вже поважно хорий. Я вислав его до лікарів, але годі, не хотів послухати. Мешкав в готелю, де я его частійше відвиджував. Та не стало ему гроша і я казав щоби удав ся до о. Джулиньського по гроші, а тим часом давав ему що міг. Щоби допомочи, запропонував ему аби дав для нашого Бояна Прольог «Роксоляни». Дизьо згодив ся за 60 К, що Боян охотно ему виплатив. Ми розписали і зачали учитись і він був зо 5 разів на пробі і дуже тішив ся, бо вже зачали сьпіваки сьпівати. Та зайшло таке, що неможна було дати концерту і ми полишили сей его твір пізнійше виставити.

А тим часом хроба своє робила і Дизя нищила. Він в очах никнув і видно було, що для него нема ратунку. Щоби его чимось заняти і аби мав якусь розривку запропонував я ему, аби зладив коляди в спосіб «Ще не вмерла»⁵ на що він охотно згодив ся а то ти більше що тутейша книгарня се від него закупила. Від 20 цвітня до 20 мая працював він над сими колядами і зробив їх около 25, за котрі ему Штаудахер заплатив. На 20 мая вже так захорував, що із ліжка більше не встав. Я був в сю пору по кілька разів денно, та приглядав ся его страшній муці. Ось такі були его останні дні! Вічная ему пам'ять!

Та не всім тепер думати, бо Дизя нима, але про его твори. Він мав із собою ноти ріжні (его твори) і також олівцем писану партитуру опери «Роксоляна», якої я по смерти не знайшов. Як захорував, то я его питав ся де ноти, на що він мені відповів: «Я вислав все до п. Вінцьковського і зробив его спадкоємцем деяких творів», а раз сказав мені, що дав «Роксоляну» о. Джулиньському. Із сего виходить неясність, а то тим більша, що Дизьо також казав, що знищить «Роксоляну».

Позаяк мені дуже би жаль було, аби «Роксоляна» пропала, то запитуюсь, чи Дизьо Вам вислав

³ «Найдено «Роксоляну» я однак віддав о. Джулиньському, – коментує у «Замітках до листів і карток...» Я. Ярославенко, – який С[ічинськ]ому за роботу платив, однак власного права власности ніколи не набув. Усі його [Д. Січинського. – Я. Г.] твори треба було шукати, а ще й до нині не віднайдено усіх» [12, арк. 56].

⁴ Якубович Євген (1854–1926) – педагог, диригент, видавець. Заступник, 1898–1912 рр. – голова, а в 1899–1904 рр. – разом з Д. Січинським – диригент «Станіславівського Бояну». Спільно з композитором Є. Якубович 1902 р. був організатором музичної школи при «Станіславівському Бояні», в якій викладав, а з 1903 року став директором. Того ж 1902 разом з Д. Січинським створив нотне видавництво «Станіславівського Бояна» (побачило світ 25 випусків цього видавництва). 1912 року Є. Якубович емігрував до Філадельфії, де й помер.

⁵ Йдеться про збірник народних і патріотичних пісень на голоси діточі в супроводі фортепіано «Ще не вмерла Україна». Фортепіанний супровід належить Д. Січинському. Збірка видана у Перемишлі 1904 р. Згодом, після смерті Д. Січинського було здійснене друге видання цього збірника під редакцією С. Людкевича.

які ноти і чи він Вас зробив своїм спадкоємцем?

Прошу мені се ласкаво відписати. Дизя похоронив «Станіславівський Боян» дуже гарно. Він навіть бажав собі тут умерти. Сердечно здоровлю!

Євген Якубович

ЛННБ ім. В. Стефаника. Автограф, чорне чорнило. На першій сторінці листа у верхньому лівому кутку аркуша – штамп фіолетовим чорнилом з текстом: «Євген Якубович в Станіславові (Заведене Карне)». З листом зберігся конверт, адресований: «Високоповажаний Добродій Ярослав Вінцьковський Інженер в Дрогобичу Дворець». У верхньому лівому кутку ліцевої сторони конверта – штамп фіолетовим чорнилом – такий же, як і на листі. З правого боку конверта, ближче до середини дата, написана чорним чорнилом: 8 / VII 09.

№ 3

Від Ольги та Емануїла Січинських⁶

В[исоко]Поважаний Добродію!

За ласкавий вираз правдивого і щирого співчуття складаємо ми в імени родини нашу найсердечнійшу подяку. Простіть, Добродію, що я доперва днесь можу Вам деякі ближші інформації уділити що до творів пок[ійного] Дениса, бо що до послідних хвиль, будете знали так з «Діла»⁷, як і «Wiek-u» нов[ого]. Що до «Роксол[яни]», то я го свого часу запитовав, де знаходить ся і він мені заявив, що зложив в Бережанському «Бояні», бо, мовляв, Джул[инський] не хотів ему всю належність виплатити. Тим часом Якубовичеві знова щось єнчого говорив, а конець кінцем мав пок[ійний] мати в своїм куферку і, будучи около 15 / 5 еще в готелю Кесслера, мав бути у него о. Джулиньський і правдоподібно забрав всьо, що було. Тож Якубович не знає, де знаходить ся інструментації Прольогу і І Акту – тож раджу удатись Вам передовсім до о. Джул[инського], а так само до Бережанського «Бояна». Що до єнчих его творів, то у нас суть і у сестри жіночої, котра тепер як раз у нас перебуває, деякі манускрипти композицій, до тепер не виданих. Можемо охотно ними служити, однак під услівем звороту тихже, а так само з просьбою, абисьте були ласкаві по одному примірникови нового видання Єго творів нам уділити. Під рукою маємо в Радчи сліжуючі манускр[ипти], до котрих ближші обьясненя і обставини, в яких були компоновані, могла би жена особисто дуже охотно уділити. Будьте проте ласкаві, слиб Вам час дозволив коли до нас вибратись, однакож наперед карткою о прибутю Вашім нас повідомити, а будемо сему дуже раді.

Маємо слідуочі манускрипти:

- 1) Вами згад[аний] «Похоронний марш» (Вікторів 16 / XII 901)
- 2) «На вічний сон» (фрагмент з сим[фонічної] поеми (Альфредовій донечці⁸))
- 3) «Піснь без слів № 2 з 28 / 10 906
- 4) «Дума про гетьмана Ничая», гармон[ізована] Д[енисом] Січ[инським] 30 / 7 903
- 5) Розличні уривки початі пісні.

Марш Сагайдачного на 4 руки є поки що в Винятимоцях, тож при найближшій спосібности вишле сестра – суть еще манускр[ипти] вже друкованих річей, до котрих всіх ближші обставини рівнож жена охотно уділить.

Залучаючи Вам щиро сердечне поздоровлене пишемось

Ольга Еман[уїл] Січинськ[і]

Радча 5 / 6 909.

ЛННБ ім. В. Стефаника. Автограф, чорне чорнило.

№ 4

Від Володимира Котовича

Стрий 5/6 909.

Високоповажаний Пане Інженер!

Відповідно до Вашої дописки в «Ділі»⁹, прошу прийняти до ласкавої відомости, що єсьм в

⁶ Емануїл Січинський (1869–1924) – священник, кривняк Дениса Січинського. Висвячений в сан 1894 року. Працював адміністратором у Жабокруках (коло Городенки, 1894–1896) і Тростянці (Снятин, 1896–1897), відтак парохом у Пацкові (Станіславів, 1900–1905), а з 1905 р. до кінця життя був парохом у Радчі. Ольга – його дружина.

⁷ На момент написання листа у «Ділі» були надруковані такі матеріали, пов'язані зі смертю Д. Січинського: [дивись: 8; 15; 17; 21].

⁸ Донці Альфреда Будзиновського.

посіданню 2 творів Січинського, а іменно «Гей на горі там женьці жнуть», компоновані на оркестру дутих інструментів, та гармонізації «Ре́ве та стогне» на хор мішаний з фортепяном, котрі то міг бим післати аж тогди, коли сі манускрипти будуть мені звернені, та коли будете могли мені дати якусь знижку при розпродажі его творів. Крім сих, є в бібліотеці «Стрийського Бояна» манускрипт «Лічу в неволі». Се вже, певно, маєте, та і не будете дбати про него. Хиба що схочете, то я, яко бібліотекар, могу его переслати. Рівночасно прошу прийняти до відома, що Січинського твори знаходять ся також в Закладі Дроговизьким. Він був там капельмайстром, а я учителем і ми оба дуже з собою добре жили. Завладалисьмо хори, я в Николаєві, де покійний був диригентом, а я его заступником. Овочем сего хору були вечерки в честь Шевченка.

Кілька творів его позістало в самім Закладі на дуті інструменти. Приміром знаю про вальс «На філях Дністра» (анальогічний до «Na falach Wisly» Wrońsko-go¹⁰). Кінчучи сей лист, вдалось мені вишукати у себе ще два твори, а іменно із «Legend-и» на fligelhorn solo в супроводі фортепяну і Scabt дутих інструментів яко акомпаніямент до хору мужеського перерібка Nieszporu Beethoven-a¹¹. Тогди, отже, є всіх у мене 4.

Знаю, що подібних в Закладі буде більше, бо покійний писав сі річи принагідно на ріжні концерти в Закладі, стосуючись при тім до обставин сих музикальних місцевин. Наколиб се лежало в інтересі видавництва, то моглиб мене вислати до Закладу, або і сам по них поїхав, сли ю еще далось там чогось відшукати. Прошу проте о відповідь.

Володимир Котович
Учитель, Стрий, Коперника ч. 4

ЛННБ ім. В. Стефаника. Автограф, чорне чорнило. Папір з водяними знаками.

№ 5

Від Олександри Гіряк (з Домбчевських)

Високоповажаний Пане!

Прочитавши в «Ділі» оголошення в справі видання композицій бл[аженої] п[ам'яті] Д. Січинського¹², спішу донести, що між моїми нотами єсть багато манускриптів бл[аженої] п[ам'яті] Д. Січинського. Богато з них вже друковано, богато він переписував мені, або переробляв на чотири руки («Моряки» прим[іром]) з чужих композицій, але є трохи і таких, що їх мабуть нігде не ма межі людьми. Ноти свої, вижджаючи в Липськ, я полишила у рідні (Домбчевські, Львів, ул. св[ятого] Антонія ч[исло] 1 II п[оверх]).

В такім разі Ви, В[исоко]п[оважаний] Пане, будете ласкаві хиба самі потрудитись на ул. св. Антонія і вибрати собі з саламахи моїх нот се, що потрібне¹³, а рівночасно пишу до моєї сестри Наталки Домбчевської, щоби всі ноти предложила Вам до розпорядку.

Можливо, мій брат з власної ініціативи предл[ожить] Вам сі ноти в такім разі не потребувалиб вже трудитись особисто.

Вкінци если мені вільно Вас просити о щось, то се буде іменно зворот тих манускриптів по зужиткованню їх, бо сі оригінальні ноти будь-що-будь дуже мила пам'ятка для мене. За узгляднення

⁹ Йдеться про публікацію [1].

¹⁰ Вронський (Wroński) Адам (1851–1915) – польський композитор, який поруч з Л. Левандовським, І. Хмелєвським та Ф. Тимольським увійшов в історію як один з кращих авторів танцювальної музики. Вчився у Краківській музичній бурсі, був заступником капельмейстра у військовому оркестрі в Кракові, де також організував свої оркестрові військові колективи. Згодом працював директором «Товариства музичного» в Коломиї, Самборі, а відтак – капельмейстром театральним у Львові.

¹¹ У Зошиті під датою «Стрий 15 / VI 09» Я. Ярославенко зафіксував: «Володимир Котович учитель, о. Бурачок Яйківці – коло Жидачева перед виїздом до Станіслава: 1) «Ре́ве та стогне Дніпр широкий», написаний в Николаєві. Мешкав тогди в Закладі. 2) Legenda Fliegelhorn з фортепяном, писаний в Дроговижу. 3) «Сагайдачний» на духову оркестру в Дроговижу. 4) Nieszporu Beethovena на хор мужеський в супроводі sextet дух.інструментів. В стрийскім «Бояні» «Лічу в неволі» (власність «Львівського Бояна»).

¹² Йдеться про публікацію [1].

¹³ У Зошиті під датою «13 / VI.09. Львів» зазначається: «Після підписів на нотах найдених у рідні Олександри з Домбчевських Гірякової, жінки доктора хімії, пробуваючих під сю пору в Липську, представляють ся писаня ось так: «На філях Дністра» вальси на 2 руки, Дроговиж 29 / 3 1897; «Кілько дум ту переснилось» 1891; «Fipale» Вікторів 13 / II 1902; «І не питай мене чому сум» 19 / 8 1904; «Не співайте мені сеї пісні» Вікторів 10 / XII 1901; «Як почувеш в ночі» 30 / 7 1901; «Пісня без слів» Вікторів (?) 22 / XII 1901». Інший запис, позначений тією ж датою наводить список ще 10 композицій Д. Січинського, отриманих від О. Гірякової. Цей список буде наведено у статті Я. Ярославенка «Спадщина Дениса Січинського».

моєї просьби булаб дуже вдячною.

Остаюсь з належним поважанем

Олександра з Домбчевських Гірякова
Липськ дня 9 червня 1909.
Leibnesstrasse 6. IV. L.

ЛННБ ім. В. Стефаника. Чорне чорнило, автограф. Лист збережено з конвертом, адресованим на ім'я Я. Вінцковського німецькою мовою.

№ 6

Від Лева Джулинського

[орієнтовно перша половина 1909 року]

Високоповажаний Пане!

Дуже жалую, що не міг бачитись з Вами в Бережанах. Рукописи нот Покойного Дениса, дотичащі «Роксоляни», прошу мені звернути, бо власне їх потребу. Повинна бути там оркестрація комнатна (оправлена) акту II, дальше «Пролог» в рукописи і ціла рукопись оловцем «Роксоляни» і много чистих нот вже поліньованих. Чи все тоє там знайде ся я не знаю: на всякий случай, прошу мені прислати все тоє, що я маю власністю. Чи знайшли яке щось и для себе? Сподіюсь, що еще и п[ан] Будзиновський¹⁴ відшукає ві Львові, доси еще ничь мені не писав. Коли будете у Львові, звідайтесь.

А що буде за видавництвом «Роксоляни»? Можеби колись приїхали до мене до Лапшина, а справу обговорилиби і заключили умову. Я на все готов. Або спілка, або гонорар за труд.

А можеби добре було оголосити наперед предплату? Колиби згодилось бодай 300 пред[платників] (по 15 К) втогди ішлибисьмо на певняка. А бодай знали, яка є ситуація. Ось даю ту шкіц такого оголошення. Подумайте о тім. Впрочім, мігби до Вас приїхати до Дрогобича. З поважаням
Джулинський

Лапшин

п[овіт] Бережани.

Будучи одиноком і неограниченим властителем історичної опери в 3 діях з прольогом п[ід] з[аголовком] «Роксоляна», котру то оперу покойний Денис Січинський скомпонував на моє препоручення и замовлення і комплетно викінчив у мене в Лапшині, бажаю той знаменитий твір т[о] є[сть] витяг фортепяновий зі всіми співами і хорами так талановитого та, на жаль, покойного вже музика видати друком і то в як найкрасшім липскім виданню. Понеже того рода видавництва музичні суть незвичайно коштовні, тож желав би упевнитись наперед, як високим зробити наклад? В тій ціли розписую нинішнім предплату на витяг фортепяновий опери «Роксоляна» зо всіми співами і хорами. Пісьля оцінення знатоків має бути музика чудовою, а лібрето прехороше. Предплата вносить 15К вже заплаченою посилкою. Печатати буду спішно без замовлених пренумератів. Рукопис Покойного має 50 аркушів великого формату і стільки вірогідно буде і аркушів друку як найстислішого.

Предплату належить прислати на руки о[тця] Л[ева] Д[жулинського] пароха в Лапшині п[овіт] Бережани, яко властителя тої опери, або на руки п[ана] Я. Вінцковського, інжинера в Дрогобичі, котрий підняв ся яко друг і почитатель музики Покойного Дениса зайнятись сим видавництвом і діла довершити.

Можеби се «Діло» помістило, а окремо давав би анонс [1 слово не відчитується. – Я.Г.] до всьх часописей. Текст в 3 язиках (великоруский вже маю).

ЛННБ ім. В. Стефаника. Автограф, чорне чорнило, папір в лінійку.

№ 7

Від Лева Джулинського

[за поштовим штемпелем: 15 червня 1909р.]

П[ане] Т[оваришу] Доси не получив жадної відомости – відповіді – на моє письмо. Чи може не получили? «Роксоляну» наміряю передати «Рускому Театрови» до рук п. Стадника. В тій ціли прошу мені переслати всю партитуру тої опери, яка позістала по Покійнім Д[енисові] С[ічинському],

¹⁴ Йдеться про Альфреда Будзиновського (1871–1942) – громадського і політичного діяча, організатора сокілько-січового руху і туристики в Галичині, учасника визвольних змагань 1918-21рр., брата В'ячеслава Будзиновського. 1937 року від А. Будзиновського Зиновій Лисько записав спогади про Д. Січинського, які були опубліковані: [22].

або до п. Стадника (тепер в Бучачі).

Около 15 с[его] м[ісяця] буду* [дописка олівцем: «* 16/6 Сегодня былъ лично у насъ. – Я.Г.»] во Львовѣ и желав бы бачитись з Вами. Чи будете во Львові? З поважанем

Джулинський.

Лалшин, п[овіт] Бережани.

ЛННБ ім. В. Стефаніка. Автограф, чорне чорнило. Картка адресована: «П.Т. Музична накладня. Інженер Віницький. Дрогобич 2». В адресації перекреслено після слів «Музична накладня» – назва «Торбан» і адреса – «Львів, ул. Вроновська 8». Зверху від середини картки, над адресацією – прямокутний штамп «Łarszyn (Brzeżany)», а у верхньому лівому кутку – поштовий овальний штамп «Brzeżany» з датою на штемпелі: 13.6.09.

№ 8

Від Ольги Січинської

[орієнтовно 16 червня 1909]

Високоповажаний Пане!

Простіть, що доперва нині змоглисьмо вислати Вам манускрипт нот Дениса покійного¹⁵ – однак ми були перешкоджені гостиною Батька та не мали часу все зібрати. Нині я Вам подам ще деякі адреси осіб, где пок[ійний] Денис перебував, а іменно: О. Стефанчук Павелюк к[оло] Станіславова; Пенсіонований Комісар скарбу Чорненький¹⁶, Станісл[авів] ул[иця] Липова, О[тець] Борачок Яйківці к[оло] Жидачова¹⁷, Дир[ектор] Тисовецький «Народна Торг[івля] Станіславів, Лев Гузар нотар Галич, Пані Гірнякова (з дому Домбчевська Леся) невідоме місце побуту¹⁸, Судия Федак Бережани, котрий може подати адресу одної учительки в Бережанах, где, припускаю, буде неодна знаходитись! Крім того, я ще в Станісл[авові] в двох місцях сподіюсь ще що найти – як лише час буду мати, а у сестри єсть манускрипт «Не співайте мені сеї пісні» і где що з друкованих пісень, але транспоновані. Єсли потрібно, то Сестра на другий місяць прише. Єсьм в посіданю гдеяких листів з часів Викторова, коли пок[ійний] шукав у мене розради в своїм душевнім терпіню, рівнож з послідних часів в Бережанах, коли вже був хорий і чув свій близький кінець. Єго послідним бажанням було бути ще в Радчи хоть раз – хоть годинку – казав, що мусить привезти партитуру «Роксоляни», щоб я перебрала, бо казав «ледви чи коли доведесь Вам почути ту річ», але не судилось Єму вже бути у нас, хоть як того горячо бажав. Не судилось і мені заграти Єму ще хоть раз – та у[спо]коїти хоть на хвильку Єго змуждане серце, як то нераз давнійше удавалось мені в найбільше бурхливих хвилях єго душевних терпінь. Ілюстрацію до «Пісні без слів», писаної в Радчи, подам в другім листі, бо се вимагає більше писання, а єсть для зрозуміння музики дуже важне. Пересилаю щирий привіт

Ольга Січинська

ЛННБ ім. В. Стефаніка. Автограф, чорне чорнило. З листом зберігся конверт, адресований: «Високоповажаний Ярослав Віницький інженер Дрогобич». У верхньому правому куті лицевої сторони конверта – дата чорним чорнилом 16 / VI 09. На цій підставі датуємо лист.

№ 9

Від Володимира Левицького¹⁹

Високоповажаний Пане!

¹⁵ У Зошиті під датою «Дня 16 / VI09» занотовано: «Дістав'єм отсі ноти і письмо від Ольги Січинської жени пароха о. Емануїла з Радча коло Станіславова». Далі перелік на 20 позицій творів Д. Січинського із зазначенням авторського місця написання і датування кожного з них.

¹⁶ Доньку цього комісара Д. Січинський навчав співу. Значно пізніше, 1941 року, у праці «Нотографія музичних творів до слів Івана Франка (по день 1 / V 1941р.)» Я. Ярославенко, подаючи історію відомого солоспіву Д. Січинського «Як почувеш вночі», писав: «Ця пісня одна з краших і дуже часто співаних пісень Д. Січинського, була присвячена Марії Чорненько в Станіславові, доньці судовика, в якого домі він часто бував, а навіть вважав себе тоді учителем молоді співачки» [23, с. 134].

¹⁷ Северин Борачок (1859–1923) – священик, випускник Львівського університету і львівської духовної семінарії. З 1885 – декан Радівців Буковинського повіту, потім – Білківців Зборівського повіту. З 22.03.1892 був парохом села Яйковець на Жидачівщині. Був передових поглядів, а тому був знайомий з багатьма мистцями. Так відомо, що 1905 року у нього гостили І. Франко в товаристві В. Гнатюка та М. Коцюбинського.

¹⁸ Як з'ясовує поданий вище лист О. Гірнякової до Я. Ярославенка, вона перебувала тоді у Липську (Ляйпцігу).

¹⁹ Володимир Левицький (псевдонім – Лукич, 1856–1938) – український публіцист, видавець. Випускник Львівського університету, за фахом – юрист. Входив до складу редакції журналу «Друг», був редактором альманаху «Ватра». Та чи не найбільше відомий Володимир Левицький як редактор львівського журналу «Зоря» (1890–1896).

Обіцяні речі Січинського пришлю Вам в перших днях липня, бо мушу виїхати на кілька день до Львова. Пишу вже з дороги, тому не гнівайтесь, що олівцем. Колиб до того часу Ви змінили адрес, то подайте мені. З глибоким поважанням

Волод[имир] Левицьк[ий]

Стриганці 22 / VI 909.

ЛННБ ім. В. Стефаніка. Поштова листівка. Автограф. Олівець.

№ 10

Від Ольги Січинської

Високоповажаний Пане!

Пересилаю ще кілька рукописей пок[ійного] Дениса²⁰ – вправді непокінчені – але може варта що – рівнож німецьку автобіографію²¹ – те все нашлося там, где покійний давнійше мешкав і «піснь без слів» від одної паночки. Там рівнож довідалама ся, що покійний, будучи у них еще тиждень перед смертю, говорив, що відпис «Роксоляни» переслав Вам, а бруліон спалив.

Хочу Вам подати еще гдеякі назви осіб, где Ви певне будете могли неодна по покійнім знайти, іменно: оперовий співак Ludwig (мабуть тепер переносить ся до Познаня) професор семінарії учительської зі Стан[іславова] Ичванці (тепер гдєсь на Мазурах) Професор учительс[кої] семінар[ії] Урусский в Станісл[авові].- О. Порайко в Станісл[авові] – ще покійний учив панну грати на гармонії. – Пані проф. Демянчукова з дому Мількевич і єї брат академик фортеп'яніст – та скрипак Микловский Станіславів. Раджу удатись до судії Федака в Бережанах – а він певно знає назвиско тої учительки, з котрою лучили Дениса дружні відносини – може, навіть, щирійші, як з Лесею Домбч[евською] і там певно буде найбільше незаних людям річей.

В однім письмі з Бережан впоминав Денис о якійсь пісні народній з Криворівні пов[іт] Косів, котру опрацював – і казав, що пустит в сьвіт! Не знаю, чи і где она єсть? Може полишив що в готелю в Бережанах.

Обясненя взглядно ілюстрацію пісні без слів, писаної в Радчи, я уділю устно – се вельми гарна річ. Прошу, однак, приїхати, коли я еще в дома буду – бо при кінці липня я вибераюсь до купелів. Остаю з поважанням

Ольга Січинск[а]

3 / VII 09.

ЛННБ ім. В. Стефаніка. Автограф. Чорне чорнило. Папір з водяними знаками.

№ 11

Від Євгена Якубовича

Станіславів, дня 7 / 7 1909

Високоповажаний Добродію!

Прошу не гніватись, що я так довго Вам нич не відписував. Я був дві ниділі у Відни, а потім закінчїня року шкільного не дали мені Вам відписати. Я однак і в сім часі почав вишукувати твори Дизя. Они порозкидані по всіх усюдах, так, що се не легка справа їх відшукати. Остатну єго діяльність і твори від десяти літ (почавши від єго приїзду до Станіславова) я майже цілковито знаю, бо ми жили разом сі роки. Знаю під яким впливом він свої твори писав і коли їх писав. Много творів сьвіт не знає. Они дуже розкинені і треба їх шукати по всіх помешканях і всіх місцевостях, на яких він перебував. Доси удалось мені дещо віднайти, однакож аж час вакаційний до сего ужию. Знайшов між иньшим єго сольову пісню «Моя могила» кілька тактів фортепянового супроводу недокінчено. Я много уже маю єго материялу. Хочу докладно позбирати і зложити тай оголосити хронологічно як він творив і напишу, що все тоє Вам віддаю. Однак з тим застереженням, що Ви по виданю віддасьте рукописи до якогось «Архівум» от до тов[ариства] імени Шевченка або «Просьвіти». Я сам знаю, що

²⁰ У Зошиті під датою 3 / VII запис Я. Ярославенка: «Одержав від Ольги Січинської еще пару манускриптів а то: 1) Якби ви знали, недокінчений мішаний хор з форт.; 2) Пісня без слів g-moll (коротенька); 3) І золотої (початок оркестрації); 4) Пісня до слів Вороного (недокінчена); 5) Піснь до слів Карманського (недокінчена); 6) «Finale»; 7) автобіографію etc. Подану по німецьки; 8) Відпис укладу з Укр. Накладнею».

²¹ Серед паперів разом з листом зберігся обширний лист німецькою мовою, датований «Stanislau September 1905», який містить біографію Д. Січинського. Рукопис написаний чорним чорнилом на 4 сторінках (спарованих по дві) в подовгасту клітинку. Над початком листа, вгорі ближче до правого верхнього кутка сторінки – штамп фіолетовим чорнилом «Емануїл Січинський». Вкінці листа – допис фіолетовим олівцем: «На випадок виданя сего листу в оригіналі поправив з грубшого (т.є. в стилістичнім напрямі). О. Еман. Січинський».

ліпших рук, як Ваших, нема.

Покійник лишив мені також много творів, щоби я видавав, але пісьнями І. Воробкевича²² я так загнав ся, що маю довгу із видавництвом звиш 1500К. Як би Ви були цікаві подивитись на его твори, які я в своїх руках маю, то бим дуже просив. Прошу, однак, мене наперед кілька днів о Вашім приїзді повідомити, бо я могу не бути вдома.

Пан Будзиновський удавав ся до мене і показував Вашу карту, та я ему сказав, що хочу Вам бути в сім труднім ділі помічним.

Сердечно здоровлю! З приналежним поважанєм

Евген Якубович

ЛННБ ім. В. Стефаника. Автограф. Папір в лінійку, чорне чорнило. В кінці листа, під підписом – штамп фіолетовим чорнилом: «Евген Якубович в Станиславі (Заведенє Карне)». З листом збережений конверт, адресований: «Високоповажаний Пан Ярослав Вінцовський ц.к. інжінір желіз. в Дрогобичу Дворець». На лицевій стороні конверта у верхньому лівому кутку – штамп фіолетовим чорнилом – такий же, як на листі.

№ 12

Від Володимира Левицького

Високоповажаний Пане Інженер!

По бл[аженої] п[ам'яті] Денисі Січинськїм остали у нас такі його твори в автографах:

«У гаю, гаю» (уривок з «Гайдамак») сольо сопр[анове] з форт[епіаном]

«Я жду тебе» - сольо сопр[анове] з форт[епіаном]

«І не питай мене» (сл. Луцького) сольо сопр[анове] з форт[епіаном]

«Весняним мріям» (Marche funebre) на фортеп[іано]

Крім сього:

Його укладу орхестральна партитура (5 інстр[ументів] см[ичкових]) до «Вечерниць» Ніщинського, Партитура орхестральна до «Дніпро реве» і його акомпанямент до хору з солями Кишакевича «Українська пісня» («В ранці рано» - Кониського)²³.

Крім сього є кілька автографів пісень вже друківаних.

Коли б що з висше поданих річий могло придати ся до заміреного повного видання творів сього так талановитого трагічно нещасливого композитора – могли би Вам радо – в відписах – служити.

З глибоким поважанєм

Волод. Левіцький,
студ[ент] прав.

Стриганці коло Езуполя 12 / XI 909.

ЛННБ ім. В. Стефаника. Автограф, чорне чорнило.

№ 13

Від Лева Джулинського

[За поштовим штемпелем: 21 січня 1910]

П[ане] Т[оваришу] Ad gem: Витяг форт[епіановий] «Роксоляни» передав п[анови] Стадникови до представлення сей опери. Не може мені зараз звернути, бо єще не укінчив партитури и т.д. Я сего витягу, на чисто Покійним переписаного, дуже потребую, бо маю предложити до оцінки Консерваторії музичн[ої] в Відни. Прошу отже умильно випожичити п[анови] Стадникови витяг форт[епіановий] олівцем писаний, з котрого Покойний переписував на чисто і то може тільки акт III, щоби я міг скорше свій одержати.

Надіюсь, що мені се зділаєте, бо се випечатане може дуже приспішити. Премієра «Рокс[оляни]» має бути в Станиславові²⁴. З поважаням

²² Мовиться про видання: Воробкевич І. 12 пісень на хори мужеські а капелля до слів Т. Шевченка / Упорядк. Д. Січинський. Липськ: Брайткопф і Гертель, [1906]. (Видавництво «Станіславського Бояна» № 22.

²³ Про названий твір композитора, педагога, хорового диригента, священика Йосифа Кишакевича (1872–1953) нічого невідомо. Олександр Кониський (1836–1900) – український письменник, громадський діяч, один з фундаторів Товариства імені Т. Шевченка у Львові.

²⁴ Прем'єра опери Д. Січинського у постановці львівського українського театру під дирекцією Й. Стадника відбулася у Коломиї 10 квітня 1911 року під диригентурою М. Коссака. У ролях були задіяні Філомена Лопатинська (Роксоляна), Луговий (султан), Іван Рубчак (Ібрагім), Петровичева (повірниця Роксоляни), Івлєв

Л. Джулинський,

Лапшин, п[овіт] Бережани

ЛННБ ім. В. Стефаника. Почтова картка, адресована: «Високоповажаний Пан Вінцовський Інженер желізниць Дрогобич (Дворець желізниць)». Автограф, чорне чорнило. На марці із зображенням Франца Йосифа – поштовий штамп з написом «Brzeżany» і датою: 21.1.10.

№ 14

Від Лева Джулинського

П[ане] Т[оваришу] Прошу мене ласкаво повідомити, чи передали ноти «Рокс[оляни]» п[анови] Стадникови? Дуже мені на тім залежить, щоби міг витяг форт[епіановий] від п[ана] Стадника получить якь найскорше.

Ожидаю ласкавого отвїта і остаю з поважаням

Джулинск[ий]

25 / I 910.

ЛННБ ім. В. Стефаника. Поштова картка адресована: «Високоповажаний Пан Вінцовський ц[ісарсько -]к[оролівський] Інженер желізниць. Дрогобич. Дворець желізниць». Автограф, чорне чорнило.

№ 15

Від Євгена Якубовича

Станіславів, дня 14 / III 1910

Високоповажаний Пане!

Сердечно дякую за «Альбум»²⁵. Дуже гарна річ. Висилаю видання творів Дениса. Маю много річей (рукописів) Дениса як: фортеп'янови, сольові і хорові, яких сьвіт не бачив. Мені дуже а дуже залежить на тім, щоб его твори видати. Я тепер ношусь з гадкою щось пустити в сьвіт.

Що хочити друкувати «Лічу в неволі» і «Дніпро реве» се дуже добре, бо мене питають із усіх сторін. Я хоч маю рукописи, то годі мені всім відписувати. Отже друкуйте!

Я бим дуже був Вам вдячний якби Ви були ласкаві до мене потрудитись. Я ношусь з гадкою де що про Дизя написати і годі мені до сего взятись. Булоб добре і навит жаданим, щоб Ви зволили зі мною перед написаням дещо поговорити.

Маю его «Січ в поході» (марш січей) дуже гарна річ. Се булоб на часі видати. Досить того, що маю і такі композиції, які ще сьвіт не бачив, а деякі були лише в Станиславові сьпівані.

Прошу отже коньчи приїхати і до мене загостити. Та щоб Ви мене дома застали, то прошу карткою мене повідомити.

З приналежним поважанєм

Євген Якубович

ЛННБ ім. В. Стефаника. Автограф, чорне чорнило. Листок в лінійку з водяними знаками. На лицевій стороні – штамп фіолетовим чорнилом: «Евген Якубович в Станиславові (Заведенє Карне)».

№ 16

Від Івана Чупрея²⁶

В Яблуніві, 15 / 4 1910

Високоповажаний Пане!

Не дуже я музикальний, тому не відписую маршу Січинського, але посилаю Вам его в оригіналі²⁷. Прошу его сейчас по одержаню відписати, а оригінал назад рекомендованим листом

(блазень). У рецензії на постановку [11] інформувалося, що композитор закінчив в оркестровці лише половину прологу і цілу другу дію, а все решта інструментував Коссака – диригент прем'єри. Того ж року 28 грудня театр виставляв оперу ще раз у Тернополі за участю Ф. Лопатинської [9]. 15 березня 1912 року оперу було поставлено у Львові у залі «Gwiazdy» з тим же виконавським колективом під диригентурою М. Коссака. [про це 4, с. 2]. Того ж року оперу під назвою «Бранка Роксоляна» у Києві поставив театр М. Садовського.

²⁵ Йдеться про видання: Альбом пісень на один голос в супроводі фортеп'яно. – Львів-Лейпціг : Музична накладня «Торбан» [1908р.. Тут вміщено 12 солоспівів Д. Січинського.]

²⁶ Іван Чупрей (1882–1923) – галицький громадський і політичний діяч, організатор «Січей», співредактор календарів, «Запорожець», секретар Крайового Січового Комітету, пізніше – Бойової Управи.

²⁷ У Зошиті під датою «16 / IV 10» запис Я. Ярославенка: «Одержав від Івана Чупрея в Яблуніві «Січ в поході» на 4 голоси мужеські з фортеп'яном. Відписав і післав дня 16 / IV назад рекомендовано».

відослати. Се услівє, під яким вам посилаю марш, – а посилаю без відома Д[окто]ра Трильовського²⁸, котрий виїхав до Відня.

Оден примірник того видання, де буде поміщений той марш, прошу прислати даром до бібліотеки товариства Народних Спілок до рук Дра Трильовського – се друге услівє.

За марш Вам будемо дуже вдячні і по можности будемо старати ся помістити его в котрім з наших видавництв.

Остаю з поважанєм

Іван Чупрей

Адрес

Іван Чупрей

В Яблонові.

ЛННБ ім. В. Стефаніка. Автограф, чорне чорнило. Листок в лінійку. У верхньому лівому куті штамп з текстом: «Др. Кирило Трильовський краєвий адвокат і посол до Ради Держ. в Яблонови». У правому верхньому куті слово «В Яблонові» перед датою також відтиснено як штамп, аналогічно під словами «Адрес Іван Чупрей». Зберігся конверт листа, адресований олівцем: «Високоповажаний Пан Ярослав Віницький Дрогобич Дворець». На лицевій стороні конверта, ближче до верхнього лівого кута – штамп фіолетовим чорнилом «Чупрей Іван в Яблонові». З лівого боку конверта, нижче середини лицевої сторони – марка-наклейка «Jabłonów № 334».

№ 17

Від Євгена Якубовича

Станіславів, дня 29 / 4 1910

Високоповажаний Пане!

Даруйте, що я зараз не відписав на ваш лист. Однак я був 23, 24, 25 у Львові і неміг зараз відписувати.

Що до списання творів нашого любого і незабутнього Дизя, то я се в протягу мая на певно зроблю, лише хочу мати відписи, що також досить часу коштує. Я мав і маю намір написати про житя Дизя, та під якими і коли, і де він писав. Наколи Ви хочите писати відчит про него, то прошу коньчи зі мною бачитись, бо я не в стані все то написати, що знаю, то що як раз для Вашого відчиту придасть ся.

Наш «Боян» хочить уладити концерт в річницю смерті²⁹. Хоча він припізнить ся, то еще нічого не шкодить. Розумієсь, що буде і відповідний відчит. Наколиби Ви такий мали, то гадаю, що добре булоб, аби Ви его і у нас на концерті виголосили. Нам коньчи потрібно бачитись і устно поговорити і обговорити, тому прошу Вас загостіть до мене, а при сій нагоді побачити, який я маю матеріал, полишений Дизьом. Я еще написав в кілька місць, де знаю, що суть рукописи Дизя, і гадаю, що їх дістану. Сї рукописи будуть такі, яких ані Ви, ані я немаємо.

Якби Ви їхали до мене, то прошу коньчи мені наперед написати, бо можу небути дома.

Сердечно Вас здоровлю! З приналежним поважанєм

Євген Якубович

ЛННБ ім. В. Стефаніка. Автограф. Чорне чорнило, листок в лінійку.

№ 18

Від Володимира Федака³⁰

²⁸ Кирило Трильовський (1864–1941) – громадський і політичний діяч, засновник і один з керівників Української радикальної Партії, творець січового руху, адвокат, журналіст, видавець. З 1908 року був Головою Січового Комітету.

²⁹ Концерт відбувся 15 грудня 1910 року у театральній залі товариства ім. С. Монюшка [дивись: 18, с. 14]. Дохід з концерту призначався на пам'ятник композиторові. Мабуть, Я. Ярославенко не зміг приїхати на концерт, хоч грошевий внесок на будівництво пам'ятника надіслав. Серед рукописів є недатований лист від «Станіславівського Бояна», підписаний головою товариства П. Чайківським та Мирославом Гаврилівим (секретарем), написаний після концерту, з таким текстом: «Високоповажаний Пане Інжинієр! Прикро нам дуже, що Ви не зволили прийняти участі в нашім концерті, на яку ми числили і на якій нам дуже залежало. Отсим дякуємо Вам за прислані Вами з «Музичної Накладні» ноти та за приобіцяний даток на пам'ятник та пишемося з повним поважанєм».

³⁰ Володимир Федак був суддею повітового суду у Бережанах. Разом з дружиною Ольгою та відомим драматургом І. Мидловським був засновником у Бережанах хору «Бояна». «Володимир Федак судія в Бережанах

Бережани 6 / 5 910

Любезний Пане Інженер!

Тепер роздобув я один свіжий кусник бл[аженої] п[ам'яті] Дизя від Богдана Чайківського³¹ – без титулятури.

Про сей кусник ніхто не знав нічого – слова рівнож не знані нікому. Так що приходили на здогад – що се мабуть і слова самого композитора.

Яким способом той кусник найшов ся у пп. Чайківських – сего Богдан не вмів вияснити. – В часї свят видобув я від п[ані] Брікманової кусник, о котрім я Вам вже торік згадував і его рівнож Вам відсилаю³².

Так Пані Брікманова, як і п[ан] Богдан Чайківський годять ся, щоби оригінали зложити в музею – просять, однак, одне і друге – щоби їм надіслати в такім разі докладні відписи зложених ними кусників.

Подаючи се до Вашого відома, здоровлю Вас при тій нагоді сердечно та прошу кілька слів відповіді як з тим дрантям поступите. – відписи прошу прислати на мої руки – гаразд.

Вол. Федак.

ЛННБ ім. В. Стефаніка. Автограф. Фіолетове чорнило. Папір з водяними знаками.

№ 19

Від А. Бачинського

Бурштин 10 / 7 910.

Високоповажаний Пане Інженер!

Ту в Бурштині проживає мачоха пок[ірного] Дениса Січинського і при нагоді казала мені, що має деякі автографи композицій Покійника – я не музик, то й не могу оцінити вартости тих річей. Прошу проте звернутись просто до неї, а она готова дати всі композиції. Адреса єї: Ванда Січинська аквізиторка Крак[івського] Тов[ариства] обезпечень в Бурштині. З поважанєм

А. Бачинській, лікар ветер[инар].

ЛННБ ім. В. Стефаніка. Поштівка, адресована: «Високоповажаний Пан Ярослав Віницький інженер залізниць. Дрогобич». Автограф. Чорне чорнило.

№ 20

Від Ярослава Грушкевича³³

Станіславів 27 / VII 910

В[исоко]п[оважаний] Пане Інженер!

У моєї своячки в Станіславові панни Нусі Тисовецької знаходиться три автографи бл[аженої] п[ам'яті] Дениса Січинського. Позаяк она не хоче їх з рук випустити, тож я подаю Вам їх спис враз з датами. Може Ви їх вже маєте і они Вам непотрібні.

І автограф

[дві картки звичайного нотного формату]

Високопов[ажаний] Панні Нусі Тисовецькій на спомин від автора

і жінка були дуже музикальні люде, часто гостили С[ічинськ]ого у себе» – пише Я. Ярославенко у «Замітках до листів...» [12, ар. 51].

³¹ Богдан Чайковський (1888–1941) – адвокат, син письменника Андрія Чайковського. Випускник Бережанської та Перемиської гімназій. Студював право у Львові і Кракові, здобув докторат у львівському університеті. 1914 р. став добровольцем до легіону УСС. 1918 р. приїхав до Станіславова, де в уряді ЗУНР працював редактором «Вісника державних законів». З 1920 працював адвокатом в Коломиї, Підбужі, Белзі. 1925 відкрив адвокатську канцелярію в Сокалі. Був культурно-громадським діячем. Очолював філію товариства «Просвіта», був хоровим диригентом, бандуристом. Загинув у тормі при вул. Лонцького у Львові.

³² У Зошиті під датою «11 / VIII 09 Бережани» Я. Ярославенком записано: «У судії В. Федака не найшов, крім «Фрагменту e-moll» нічого; зате у начальника суду Олександр Вrückmann- Монастирської найшов мазурку (до альбома) на фортеп'яні у Панства Федаків при вечері». А під датою «Дня 17 / V 10» запис: «Від Володимира Федака в Бережанах поштою дві річі: 1) Пісня без слів (Mazurka) f-moll; 2) Паду чолом до скелі пісня на один голос з фортеп'яном».

³³ Грушкевич Ярослав Теофілович (1873–1964) – український лікар. Випускник Краківської та Львівської гімназій, у студентські роки був головою академічного товариства «Ватра». Працював асистентом у відомого львівського офтальмолога доктора Балабана, спеціалізувався в університетських клініках Берліна, Відня, Праги. 1903 року відкрив у Львові першу окулістичну практику, 1905 – переїхав до Тернополя. З 1909 року і до смерті працював у Станіславові. У міжвоєнний час очолював місцеву філію Українського гігієнічного товариства, товариства «Сокіл», був доволітнім членом управи товариства «Бесіда».

«Mazourka»
Стан[іславів] 27 / XII 906.

[при кінці дата: 24 / II 904]

II автограф

[одна картка]

(ч. I.) Пісьні без слів

[при кінці дата: Викторів 22 / XII 901]

№ II

[при кінці дата 14 / I 907]

III автограф

[чотири картки]

В[исоко]п[оважаний] Панні Нусі Тисовецькій на спомин від автора
«Минули літа молодії»
Слова Т.Шевченка
Стан[іславів] 30 / 3 907

[при кінці дата: 9 / II 907]

Слибсьте потребовали яких вияснень, то подам дуже охотно. Здоровлю сердечно з поважанням

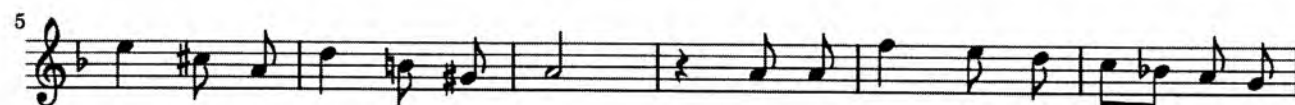
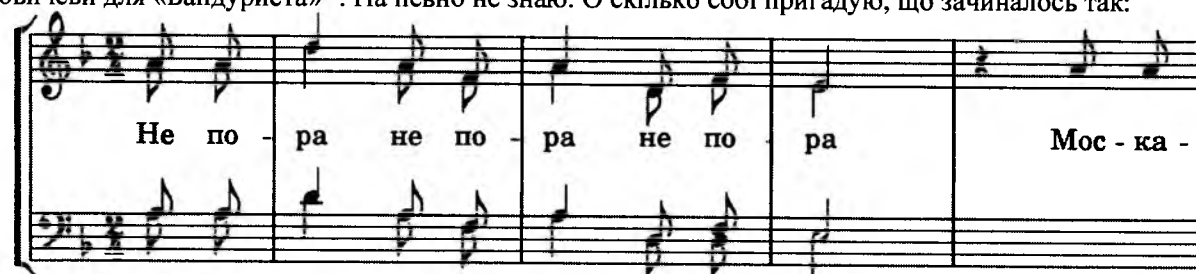
Д[окто]р Яр. Грушкевич

ЛННБ ім. В.Стефаніка. Автограф, чорне чорнило. Папір з водяними знаками.

№ 21
Від Тадея Купчинського³⁴

Дорогий!

З прикrostию доношу, що нинішнє ціле пополудне жертвував я на пошукування за твором Д[ениса] С[ічинського] «Не пора» і на жаль – надармо. Натомість найшов я «Коби», яке було написане на другій половині того самого аркуша, з чого вношу, що хтось (або я?) віддер і собі (або комусь?) пожичив³⁵. – Щось як кризь сон здається мені, що я свого часу... колись... дав його Артимовичеві для «Бандуриста»³⁶. На певно не знаю. О скільки собі пригадує, що зачиналось так:



Може віднеси ся у «Ділі», може хто віддасть. – «Коби» яко оригінал! - посилаю в дарі.

Здоровлю сердечно

ТКупчинський
Кр. Дир[ектор] скарбу

³⁴ Припускаємо, що автором цього листа є Тадей Купчинський (1879–1938) – хоровий диригент, актор, гармонізатор народних пісень, член президії Товариства «Руська Бесіда» у Львові (1909–1912 – її секретар), брат цитриста Євгена Купчинського. Т.Купчинський працював як службовець Галицької фінансової палати.

³⁵ Парадоксально, що маючи в цьому листі такий важливий документ до історії пісні «Не пора» до слів І.Франка, Я.Ярославленка нічого не згадав про наведені тут деталі у своїй «Нотографії музичних творів до слів Івана Франка» [23, с. 119–143]. До слова, у цій праці значне місце відведено творам Д.Січинського до слів поета і серед них – хорів «Не пора!».

³⁶ Артимович Петро (коло 1885 – коло 1920) – хоровий диригент і співак аматор. З 1904 р. працював диригентом учнівського хору Української академічної гімназії у Львові, а впродовж 1906–1914 був диригентом чоловічого хору «Бандурист» та водночас і «Бояна» (1912–1914).

Львів, 25 / 8 1910

ЛННБ ім. В.Стефаніка. Автограф, чорне чорнило. Папір з водяними знаками.

№ 22
Від Модеста Козловського

Високоповажаний Пане!

Лист Ваш з 13 / V с[его] р[оку] не міг бути по причині мого виїзду борше полагоджений. Справді у мене сут манускрипта бл[аженої] п[ам'яті] Дизя, но они для мене маю не оцінену вартість і яко памятка, і під зглядом музичним. Не можу, отже, служити ними, бо легко моглоби ся трафити, що підчас пересилки моглоби закинути ся, а для мене страта їх булаб не винагородженою. Впрочім, твори се по більшій часті малі самі пісоньки короткі до слів ріжних народних, або поетів дібрані. Перепрашаю, отже, що не могу поступити по інтенціям Вашим і позістаю з належним поважанням

М.Козловський

Потурори 22 / V 912.

ЛННБ ім. В.Стефаніка. Автограф, чорне чорнило. З листом зберігся конверт, адресований: «Високоповажаний Пан Ярослав Вінцковський інж[инер] відділу III ц[ісарсько-]к[оролівської] Дирекції желізниць. Львів». В нижньому лівому кутку конверта – поштовий штамп з датою 22.5.12. Ззаду лист запечатаний двома круглими сургучевими печатками з ініціалами «МК».

1. Вінцковський Я. В справі видання композицій бл.п. Дениса Січинського / Я.Вінцковський // Діло. – 1909. – № 119. – 4. 06. (22. 05). – С. 3. – Підписано: Інж. Яр. Вінцковський.
2. Вінцковський Я. Роксоляна (Із театральної музики) / Я.Вінцковський // Нове слово. – 1912. – № 34. – С. 2-3.
3. Вінцковський Я. Спадщина Дениса Січинського / Я.Вінцковський // Діло. – 1910. – № 85. – 18 (5).04. – С.1.
4. Волошин М. Роксоляна / Я.Вінцковський // Діло. – 1912. – 17.03 (4. 03). – С. 1–2. – Підписано: Др. Мих. Волошин.
5. Горак Р. Довга дорога до Лапшина / Р.Горак // Із забуття: Генеалогічні дослідження / Упоряд. З.Служинська. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2002. – С. 3–44.
6. Горак Р. Кривда / Р.Горак // Науковий вісник музею Івана Франка у Львові. – Вип.3 – Львів: Каменяр, 2003. – С. 5–33.
7. Горак Я. Листи Дениса Січинського до Ярослава Вінцковського. / Я.Горак // Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка. – Том ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. / Ред. О.Купчинський, Ю.Ясіновський. – Львів, 1993. – С. 281–303.
8. Денис Січинський [некролог] // Діло. – 1909. – № 113. – 27 (14).05. – С. 3.
9. З Товариств // Діло. – 1911. – № 284. – 25. 12 (12. 12). – С. 6.
10. Лаба В. Творець українських маршів Ярослав Ярославенко: життєвий та творчий шлях. – Львів, 2000. – 49 с.
11. Левіцький З. «Роксоляна» пок. Д.Січинського на сцені / З.Левіцький // Діло. – 1911. – № 83. – 14. 04 (1.04). – С. 7.
12. Львівська національна наукова бібліотека ім. В.Стефаніка НАНУ. – Відділ рукописів. – Фонд 169 (Д.Січинський). – Спр. 31.
13. Новинки. До відома видавцям композицій Дениса Січинського // Діло. – 1911. – № 178. – 12. 08 (30. 07). – С. 4. – Підпис: О. Б. І.
14. Новинки. На пам'ятник бл. п. Денисови Січинському // Діло. – 1911. – № 1. – 2.01.1911 (20.12.1910). – С. 7. – Підписано: І.
15. Посьлідні дні життя і похорон Дениса Січинського (Станіславів д. 1.VI. 1909) // Діло. – 1909. – № 117. – 2. 06 (20. 05). – С. 3. – Підписано: Ф.
16. Романюк С. Відділ мистецтва: події, факти, особистості / С.Романюк // Записки Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаніка: Збірник наукових праць. – Випуск 2 (18). – Львів, 2010. – С. 5–43.
17. Смерть композитора // Діло. – 1909. – № 112. – 26 (13).05. – С.3;
18. Станіславський Боян // Діло. – 1910. – №274. – 8.12. (25.11) – С. 6–7;
19. Хроніка Наукового товариства імені Шевченка. – 1913. – Вип. II. – Ч. 54.
20. Чарнецький С. З поживквих листків / С.Чарнецький // Назустріч. – 1936. – № 24. – С. 2.
21. Чарнецький С. Над сьвіжою могилою / С.Чарнецький // Діло. – 1909. – № 115. – 29 (16).05. – С. 3;
22. Чоловік від холери (Уривок зі спогадів Альфреда Будзиносського) // Назустріч. – 1937. – № 2. – С.3. – Підписано: «Зо слів п. Альфреда Будзиносського, списав Др. З.Лисько. Стрий, 5 січня 1937».
23. Ярославенко Я. Нотографія музичних творів до слів Івана Франка (з додатком «Ч.ІІІ») / підготував до друку, вступна стаття і коментарі – Яким Горак // Українська музика. – 2011. – Число 1. – С.119–143.

Перед смертю Д.Сичинський завіщав Я.Ярославленку і його музикальному видавцтву «Торбан» право на збір і публікацію своїх музикальних произведених. После смерті Д.Сичинського, Я.Ярославленко, исполняючи желание своего покойного друга, обратился через прессу ко всем товарищам покойного с просьбой присылать сочинения композитора для публикации. 22 письма к Я.Ярославленку от разных людей иллюстрируют процесс поиска и присылки произведений Д.Сичинского для издания в первые годы (1909–1912) после смерти композитора. Автографы писем недавно нашлись у фондах львовской национальной библиотеки им. В.Стефаныка и еще не обработаны для библиотечных фондов. Этой публикацией впервые вводятся их тексты в научный обиход.

Ключевые слова: *письмо, рукопись, автограф, Денис Сичинский, Ярослав Ярославленко (Винковський), «Торбан», Евгений Якубович, «Станиславовский Боян», Лев Джульинский, «Роксоляна», «Наследие Дениса Сичинского», «Дело».*

Prior to his own death D.Sichynskiy bequeathed to Y.Yaroslavenko and his Torban Music Publishing House the rights for collection and publication of his musical compositions. After the death of D.Sichynskiy Y.Yaroslavenko, executing the will of his late friend, had appealed in press to all friends of the deceased, who owned composer's autographs, with the request to send these works for publication. The progress of finding and sending D.Sichynskiy's works for publication in the first years (1909–1912) after composer's death is reflected in 22 letters from various persons to Y.Yaroslavenko. The autographs of these letters have been found recently in V.Stefanyk Lviv National Academic Library and have not yet been archived. The current publication introduces the letters into scientific discourse for the first time.

Key words: *letter, manuscript, autograph, Denis Sichynskiy, Yaroslav Yaroslavenko (Vinkovskiy), «Torban», Yevhen Yakubovych, «Stanislavs'kyi Boyan», Lev Dzhulynskiy, «Roksolyana», «Denys Sichynskiy's Heritage», «Dilo».*

УДК 78.071

Любов Кияновська

НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО

В статті розглядається творчість одного з провідних сучасних українських композиторів Віктора Камінського в аспекті зв'язку з національною традицією, як фольклорною, так і професійною, насамперед релігійною. Зазначається взаємодія «національного – універсального» як у виборі тематики та програмних вказівок, так і в самій системі музично-виразових засобів. Особлива увага приділяється спадкоємності з регіональною композиторською школою Галичини.

Ключові слова: *національний світогляд, релігійна музика, вокально-хорові жанри, камерна творчість, симфонія-кантата, фольклорні інспірації.*

Творчість сучасного львівського композитора Віктора Камінського займає значне місце у музичному житті України останніх років. Свідченням цього є постійна участь у міжнародних музичних фестивалях – «Київ-Мюзік-Фест», «Контрасти», «Прем'єри сезону», «Два дні і дві ночі» та ін. Сфера комунікативних векторів індивідуального стилю мистця багатогранна – він отримав визнання і як автор симфонічних та камерно-інструментальних творів академічного спрямування, і в прикладних галузях церковної канонічної і театральної музики, і в естрадному жанрі.

Зокрема симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» на вірші Ігоря Калинця та ораторія «Іду. Накликую. Взиваю...» на тексти Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець неодноразово прозвучали в концертах та були записані на телебаченні у виконанні заслуженої капели України, лауреата Національної премії ім. Т.Шевченка «Трембіта», а також на компакт-дисках в серії «Духовна музика України». «Акафіст до Пресвятої Богородиці» постійно транслюється з Ватикану у недільних Богослужіннях, «Молитва Мойсея» на слова Ірини Калинець була передана Папі Римському Бенедикту ХУІ і отримала його схвальний відгук, а кантатою на слова І.Франка «Благодатна пора наступає» в 2006 р. вшанували 150-річчя від дня народження геніального поета.

Ці факти свідчать про той широкий суспільний резонанс – не лише в Україні, але й в світі – який отримали монументальні вокально-хорові твори композитора. Проте не менш активне виконавське зацікавлення викликають і його камерно-інструментальні опуси.

Він здійснив також редакцію та оркестровку увертюри до опери М.Лисенка «Різдвяна ніч», а також першої сцени з «Тараса Бульби», які були поставлені видатним диригентом Ігорем Лацаничем у Львівському оперному театрі ім. С.Крушельницької (тоді ще – ім. І.Франка). Оркестрові твори композитора Віктора Камінського звучали під батугою видатних диригентів України та інших країн Європи. Це свідчить про його помітну роль в музичному житті України.

Фортепіанний концерт пам'яті Барвінського виконували провідні львівські піаністки, заслужена артистка України Етела Чуприк та Оксана Рапіта, Перший концерт для скрипки з оркестром звучав у виконанні Кирила Стеценка, Другий «Різдвяний» концерт для скрипки неодноразово виконували Анастасія та Назар Пилатюки, а особливо часто і з великим успіхом – Остап Шутко, для якого були написані й деякі інші твори, зокрема ефектна віртуозна п'єса «Блукаючий дух митця» на анаграму Пабло Сарасате. Солістом у камерній кантаті на сл. Д.Павличка виступив соліст Віденської національної опери Олександр Теліга, у камерній кантаті № 2 на слова Т.Шевченка – відомий український співак Василь Жданкін. П'єса для флейти «Urlicht – Irrlicht?» була спеціально написана для швейцарського музиканта Ганса Бальмера, а згодом виконана відомою українською флейтисткою Марією Симотюк, скрипковий дует Анна Савицька – Якуб Дзялак із Швейцарії інспірував композитора до написання оригінального камерного опусу за Фрідріхом Ніцше «Мандрівник і його тінь», а постійний співучасник майже всіх прем'єр камерної музики композитора, оркестр «Академія» (художні керівники Мирослав Скорик і Артур Микитка) – до численних і розмаїтих п'єс та циклів для камерного оркестру.

Серед них на особливу увагу заслуговує п'єса «Репетиція оркестру» (2001) написана для камерного оркестру та нав'язана почасти знаменитим однойменним фільмом Фредеріко Фелліні, що в алегорії репетиції оркестру вбачав картину сучасного світу. Концепція твору побудована на протиставленні хаотичного блукання окремих фраз та пасажів, якими музиканти розігруються перед концертом, нашарування мелодичних уривків – та кінцевої автоцитати з «Те Деум», третьої частини з ораторії «Іду. Накликую. Взиваю» на тексти проповідей Митрополита Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець. Це протиставлення мало для автора глибокий внутрішній сенс, що відображений у програмі «Репетиції оркестру». В світі, який нас оточує, постійно перетинаються несумісні, віддалені від себе в просторі і часі звукові лінії, котрі часто утворюють в нашому сприйнятті строкатий фонічний калейдоскоп. Але той, хто шукає справжнього мистецтва, зуміє почути в аморфній вібруючій матерії стрункий і злагоджений гімн Творцю. В художню концепцію твору природно влітається літературна програма, «Бо чи ж не є, друже мій, все наше життя неначе репетиція оркестру – спочатку ми пробуємо знайти вірний тон, повторюємо безладно звичні фрази, та метушливо кидаємось із сторони в сторону, потім починаємо очима душі спостерігати гармонію, проте лише у віці мудрості і печалі розуміємо сутність музичної матерії, сповненої величі та краси». (Із вигаданого монологу диригента).

Поданий «дайджест» творчості Віктора Камінського, в якому органічно сполучаються інспірації як суто національні, так і універсальні або пов'язані з духовними традиціями інших народів, закономірно породжує запитання: наскільки цей митець є представником національного спрямування в сучасній вітчизняній культурі і наскільки по-новому і актуально він розуміє категорію «національного»? Адже в сучасному українському музичному мистецтві відбувається надто багато суттєвих змін, оновлюється система музично-виразових засобів, розкриваються нові образно-тематичні сфери, більша увага приділяється тим жанрам, які раніше не були провідними в творчості українських композиторів. Проте разом з тим неперервними залишаються і певні традиції, головні і наскрізні духовні лінії, які є питомими для українського світобачення. В цьому складному і нерідко доволі контроверсійному взаємовпливові – протистоянні – синтезі різноспрямованих художньо-естетичних засад і елементів виразової системи виявляється доволі складно виявити сутність національного світогляду мистця. Проте незважаючи на всі привнесені обертони змісту, для суті національної музичної культури завжди залишаються незмінними деякі глибинні пласти, «ментальні коди», на яких спирається кожен композитор, що відчуває себе національним.

Однією з таких вічних для нації ліній була і залишається хорова та пісенна творчість. Вона відіграла величезну роль у фольклорі, саме через пісню, яка здебільшого виконувалась хором, колективно, наш народ виражав і свої звичаї, і настрої та почуття, і релігійно-етичні погляди, і своє бачення історії, плекав взаємозв'язок поколінь, зберігав національну ідентичність в умовах бездержавності нації, репрезентував свою самодостатність і окремішність в світовій художній панорамі. Варто навести висловлювання відомого вченого, що до того ж мав змогу спостерігати ставлення до української культурної спадщини в діаспорі: «Якщо говорити про внесок українського народу в світову культуру, то пісня й дума є найпомітнішим і найбагатшим даром України,

покладеним у світову скарбницю. Це одноставно стверджують представники майже всіх народів»[3, с. 31].

Так само, як і в творчості народу, провідну роль відіграли хорові та камерно-вокальні жанри в професійній музичній творчості українців. Історично склалась така головна тенденція розвитку національної музики, що вершинні досягнення української музичної культури належать саме до царини хорової творчості та солоспіву. В цьому контексті насамперед згадується спадщина Миколи Дилецького, представників «золотої доби» української музики – Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя, засновника професійної композиторської школи XIX ст. Миколи Лисенка, Петра Ніщинського, творця національного гімну Михайла Вербицького, значної частини їх послідовників та творчих спадкоємців на переломі XIX – в першій половині XX ст.: Остапа Нижанківського, Віктора Матюка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Олександра Кошиця, Станіслава Людкевича, Левка Ревуцького, а також деяких представників післявоєнного покоління, яке особливо плідно розкрилось в другій половині XX ст.: Анатолія Кос-Анатольського, Євгена Козака, Богдана Фільца, Лесі Дичко, Івана Карабиця, Володимира Шумейка, Віктора Степурка та багатьох інших.

Навіть в творчості тих композиторів сучасності, які віддавали перевагу симфонічним, камерно-інструментальним, театральним жанрам, все-таки хорова і вокальна музика зайняла вагоме місце. Якщо згадати кантату «Весна» і Літургію Мирослава Скорика, хорові симфонії Євгена Станковича – Третю «Я стверджуюсь», на вірші Павла Тичини, та на слова Тараса Шевченка, «Реквієм для Лариси» і Симфонію-диптих Валентина Сильвестрова, «Палімпсести» Юрія Ланюка, ораторію «Страсті Господа нашого, Ісуса Христа» Олександра Козаренка та багато інших хорових творів сучасних мистців, то можна з певністю ствердити, що вони глибоко і індивідуально передають сутність поетичного слова чи релігійного канонічного тексту, демонструють типові для української духовної традиції мелодичне багатство, емоційну насиченість, сердечну проникливість вокально-хорової інтонації.

Зрозуміло, що сьогодні з його напруженим ритмом, максимальною інформативною сконцентрованістю, динамічним розвитком сприяє значному оновленню і такої, здавалось би, вічної традиції для нашого народу, як хорова культура. А разом з тим навіть найбільш радикальні зміни цивілізації не можуть повністю перевтілити ту основу, на якій згадана традиція зросла. На перетині «старого – нового» виростають досить цікаві художні відкриття, які потребують і свого теоретичного трактування.

Якщо в цьому контексті розглянути хоровий доробок Віктора Камінського, то він цілком вписується у вимір національної традиції як різноманітністю образної палітри, зверненням і до класичної української поезії (Тарас Шевченко, Іван Франко), і до модерного інтелектуального віршописання (Ігор Калинець, Ірина Калинець), так і послідовним плеканням релігійної лінії, зверненням як до релігійних дидактичних текстів (нп. тексти проповідей Митрополита Шептицького), і до канонічної Служби Божої, і до пара літургійних жанрів. На прикладі його хорової творчості, зокрема масштабніших опусів, можна простежити розвиток різних національних традицій жанру, котрі сформувались на найважливіших етапах історичного розвитку, в індивідуальному втіленні сучасного мистця.

Друге, що варто виділити як одну із сутнісних засад національного світобачення, це наявність яскравих регіональних «відцентрових» тенденцій. В цьому сенсі українська художня традиція, що відображає певні онтологічні ментальні постулати, позначена своєрідністю. Українська культурна ідентичність, на мою думку, швидше провінційна, тобто, подібно до Польщі чи Німеччини, роззосереджена в багатьох менших осередках, які достатньо самостійні та оригінальні відносно до центру. Не лише у великих Одесі, Харкові чи Львові творились незалежні від київських пріоритетів мистецькі школи та структури культурного життя, але й в менших Полтаві, Житомирі, Єлисаветграді чи Кам'янці-Подільському в певні періоди спалахували надзвичайно яскраві вогнища національної духовності.

В тому сенсі Віктор Камінський сформувався у полі дуже сильного протягування галицької музичної культури, увібрав її сутнісні прикмети, особливо у великих вокально-хорових формах, передусім, звісно, духовних. Проте не всі, дуже багаті та розмаїті хорові традиції цього краю мали однаково істотний вплив на становлення художньої особистості Віктора Камінського. Як зазначав неодноразово сам композитор, особливо важливими зразками у виробленні власного стилю хорового та оркестрового письма стали для нього композиції Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика.

Людкевич завжди захоплював його своїми монументальними формами, досконалим володінням оркестру, багатою барвною палітрою гармонії і тембрів, а разом з тим дивовижною

природністю поєднання національного-загальноєвропейського у індивідуальному стилі. Як зазначає Я.Якуб'як, «складові цього синтезу (тобто національного та європейського – Л.К.) спрощено можна представити, вивівши їх відповідно з професійної та національної фольклорної традиції, як пари: хроматика – діатоніка, гармонічні структури – мелодичні структури» [5, с. 25]. Звичайно, що такий синтез істотно позначився і на трактуванні форми та відбору жанрів у Людкевича, та мав істотне значення для подальшого розвитку оркестрової музики в Україні. Недаремно ж для твору «Україна. Хресна дорога» Камінський обирає аналогічний до Людкевичевого «Кавказу» жанр – кантата-симфонія*. Цікаво зазначити тут один маловідомий факт з його біографії. Станіслав Людкевич, що, незважаючи на свій похилий вік, ще викладав в консерваторії, помітив здібного юнака, котрий лише ставив перші кроки на ниві композиції, та відзначив його ранню фортепіанну прелюдію – перший твір, який він представив на кафедрі**.

Мирослав Скорик став для молодого мистця прикладом у надзвичайно майстерному і винахідливому трактуванні фольклорних джерел. Дозволю собі автоцитату з монографії про Мирослава Скорика про те, що його творам притаманна «яскрава оркестрова колористика, увага до гуцульських народнопісенних інтонацій і ритмів, котрі природно синтезуються, наприклад, з джазовою імпровізацією чи з класичними засадами» [2, с. 26]. Саме природність поєднання фольклорного колориту, специфічних ладових та ритмічних закономірностей, відкрystalізованих в народній музичній творчості, – з тематизмом і виразовістю, породженими або сучасним звуковим середовищем, або іншими історичними прототипами належить до найбільш прикметних та оригінальних засад індивідуального стилю Скорика. На них і орієнтувався в першу чергу Камінський, осмислюючи в ранніх творах – Симфонії, інструментальних концертах, творах для сопілки – народнопісенні джерела як невід'ємну частину сьогоденного художнього мислення і в стислому синтезі з ним. Зрештою, на цьому наголошує сам автор, характеризуючи пріоритети своїх ранніх творів. В своїх творчих пошуках він і надалі часто виявляється співзвучним Мирославу Скорика – тепер вже не лише «метру», якого юний початківець подивляв здалека, а найближчому другові. Зокрема новітнє виявлення філософії серця – сутнісної риси національного коду – близько споріднює камерну музику Скорика і Камінського.

Крім пріоритетів у композиторській сфері, які склались в роки юності, сам композитор постійно наголошує вплив безпосереднього звукового середовища, появу нових цінностей, які він для себе визначає. Про них він промовисто висловлюється в одному з останніх інтерв'ю: «еталон в мене дійсно є: це жива природа. В ній немає однозначного безапеляційного ідеалу прекрасного, але є мільйони іпостасей досконалості, кожна з яких зачаровує по-своєму. Мимоволі мені згадуються слова нашого чудового поета Богдана-Ігоря Антонича: «Назви придумують здебільша критики, щоби таким дешевим способом облегшити собі завдання, повклати мистців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні мистці, щоби звернути увагу на себе і свою нецікаву творчість». Чи ж бо не критики вигадують ієрархію художньої вартості і «табелі про ранги»? В тому сенсі природа мудріша за людей, бо не пробує важити і міряти, хто прекрасніший: ромашка, гладіолус чи троянда. Важливо лише, щоби кожен мистецький твір мав свою внутрішню логіку, доцільність і був написаний з повним духовним і емоційним переконанням. І ще дуже важливо, щоби митець відчував-таки дух свого часу і середовища» [1]. Згідно з цим постулатом він відкриває для себе щораз то нові мистецькі феномени.

Одним з таких відкриттів в останні десятиріччя стала для нього творчість Василя Барвінського. З самим Барвінським, з його оточенням, пов'язано досить безпосередньо декілька творів сучасного мистця. По-перше, це фортепіанний концерт пам'яті Барвінського, про який буде докладніше мова в наступному розділі. По-друге, це «Елегія» пам'яті його батька Олександра Барвінського для камерного оркестру і врешті в «Різдвяному» концерті № 2 для скрипки з камерним оркестром Камінський в фінальному розділі цитує колядку «Що то за предиво», звертаючись до обробок українських колядок і щедрівок для фортепіано Василя Барвінського.

Така постійність пам'яті Барвінських теж не випадкова. В стилі Барвінського, який не лише ширше коло публіки, але навіть фахівці почали відкривати для себе лише в останні роки, його приваблювали витонченість, глибина виразу, а також перевага «внутрішнього», породженого глибоким переживанням і роздумом, над «зовнішнім», розрахованим на поверховий ефект. Можливо, що значно глибший ліричний образно-емоційний напрям, схильність до камерних жанрів, які стали

*Щоправда, у Людкевича обрана інша послідовність жанрових означень – симфонія-кантата.

**Відомо зі слів самого Віктора Камінського.

переважати в творчості Камінського останніх років, теж в чомусь пов'язані із захопленням спадщиною Барвінського. Як вірно зазначає щодо прикметних рис стилю Барвінського Стефанія Павлишин, «камерна творчість виявилась особливо близькою натурі композитора з цього прагненням до теплоти, щирості, м'якості музичного висловлювання. Ці риси тісно пов'язують Барвінського з романтизмом, проте в його стилі є й багато сучасного» [4, с. 82]. Власне ця романтична чутливість, не позбавлена проте винахідливості музично-виразової системи і новаторських знахідок в гармонії та фактурі, очевидно, виявилась дуже близькою Камінському.

Звичайно, коло захоплень і впливів сучасного автора завжди є дуже широким і різноманітним. Саме інтенсивне музичне життя, що у Львові постійно відгукується на всі новіші художні віяння і напрямки, які народжуються в світі, і саме породжує багато нового, спонукає музикантів мислити більш масштабними категоріями. Обмежити коло захоплень і впливів Віктора Камінського названими індивідуальними стилями та джерелами неможливо, проте вони визначають в певних моментах ті лінії, які він у своїй творчості намагається продовжити, творчо розвинути і переосмислити у власному світогляді.

В його творчості зазначились певні традиції західноєвропейської і національної композиторських шкіл, але трансформація цих традицій відбувається в його індивідуальній манері достатньо своєрідно. Він є мистцем кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ сторіччя, який усвідомлює себе «дитиною свого часу», прагне збагнути роль музичного мистецтва в сьогодинньому дуже складному і суперечливому світі – а це зобов'язує розглянути його творчість під іншим кутом зору. Адже варто пам'ятати, що музика ХХ століття, а тим більше – сучасна звукова панорама глобалізованого простору – є надто диференційованою у своїх цілях і шляхах вирішення художніх проблем, а відтак і дуже різна по своїх темах, образах і настроях. І з одного боку можна помітити в усіх національних культурах підвищений інтерес до фольклорної спадщини, що більш інтенсивно спалахнув в першій половині сторіччя, проте не згас повністю і в подальші десятиріччя після Другої світової війни, а з іншого боку – друга половина ХХ століття дала нам цілком іншу художню творчість, який передбачає іншу модель світу, що її ця музика творить услід за політичними структурами. Сучасні художні тенденції намагаються осмислити і перевтілити своє бачення єдиного універсального світу, який об'єднується поза межами нації, мови, традицій, культури, географічних широт, тому що сучасний світ є настільки легкодоступним і настільки мобільним у своєму інформативному полі, а тому між собою так тісно зв'язаним.

Вже в цих творах остаточно визначаються і його творчі пріоритети, укладені в дві жанрово-тематичні сфери – оркестрову, камерно-інструментальну, часто з символічними філософсько-алегоричними програмними назвами, з одного боку, і духовну, як канонічну, так і паралітургійну, в ширшому сенсі пов'язану з біблійною, церковною символікою – з другого. Перша сфера представлена рядом опусів для камерного оркестру - Концертом з програмною назвою «Репетиція оркестру», п'єсами з духовними програмами «Te Deum», «Bog?rodzica», Елегією, п'єсою для флейти соло «Urlicht-Ihrlicht», а також згаданим «Різдвяним» концертом. Сміливішою у трактуванні інструменту і винятково віртуозною стала Соната для гітари, написана в 2005 р. Друга із головних сфер творчості композитора, окрім згаданих монументальних полотен, продовжується вельми активно і успішно: В 2006 р. була завершена Пасхальна утрєня, призначена до виконання у церкві під час Великодніх свят.

Обидві ці сфери дивовижним чином перетнулися у кількох творах наступних років, передусім, в кантаті «Благодатна пора наступає» на сл. Івана Франка (лібрето Василя Вовкуна) для хору, солістів і симфонічного оркестру, приуроченої до 150-річчя від дня народження поета і вперше виконаної на ювілейному вечорі у Львівському оперному театрі в серпні 2006 року. Живий пульсуючий нерв цієї музики не лише виявився глибинно відповідним до схвильованої інтонації громадянської поезії Франка, але й відобразив те колосальне душевне піднесення, яке в ті роки відчувала українська творча інтелігенція.

Любов як героїчна самопосягата, жертвовність сакрального рівня, коли заради святої боротьби для народу на оltар кладеться найбільше кохання, – сюжет з життя, мистецька біографія двох видатних патріотів Романа Дашкевича та Олени Степанівни лягла в основу поетичної рефлексії Ірини Калинець, багаторічного співавтора Віктора Камінського. До цих її натхненних рядків була написана «Героїчна поема» в чотирьох частинах для солістів та симфонічного оркестру. На прем'єрі в залі Львівського університету її прослухав із сльозами зворушення син національних героїв, відомий історик і філософ Ярослав Дашкевич. Через кілька місяців його не стало...

Ще один філософсько-релігійний твір до слів Ірини Калинець – «Пісня Мойсея» для хору, оркестру і солістів – написаний для виконання у Львівській духовній семінарії і присвячений Папі

Бенедикту ХVІ. Символічно, що на прем'єрі був присутнім ректор семінарії Святослав Шевчук, який в ті дні залишав свою посаду і вирушав пастирем у далеку Аргентину, а дорогою в Римі передав твір особисто Папі.

А поруч з цими монументальними колонами його творчого храму, вишуканим і легким візерунком доповнюють їх опуси, цілком земні і дуже дотепні, часом експериментальні, часом близькі до «гріха його юності» - естради, як, наприклад, естрадна п'єса «Супергармонія в ритмах «Океану»» для скрипки з камерним оркестром, присвячена Іванові Вакарчукові і заснована на темах популярних пісень його сина, знаного українського барда Святослава Вакарчука. Або імпресіоністично колоритна камерна мініатюра «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота і фортепіано. Чи авангардово-філософська притча для двох скрипок за Фрідріхом Ніцше «Мандрівник і його тінь», чи пристрасно містична п'єса для скрипаля «Блукаючий дух митця» за темами Пабло Сарасате... Важко іноді повірити, що музикант, який так природно проявив себе в обраних головних для нього напрямках, з таким задоволенням відчуває і перевтілює – достоту як талановитий і досвідчений актор на сцені – зовсім інші картини світу, зовсім інші мистецькі амплуа.

Тож ця багатогранність інтересів і ракурсів творчого бачення, дозволяє помітити, як в композиціях останніх років виразно проступають нові обрії творчого світогляду досвідченого митця, в яких органічно поєдналися фольклорні елементи, що сягають до первинного «ментального коду», звичаєвості синкретичних календарних обрядів; традиція барокових українських духовних концертів і канонічних літургійних циклів «перемишльської школи»; засади сучасної інноваційної техніки з її повною емансипацією всіх виразових елементів; врешті звороти популярної музики, того інтонаційного кола сьогодення, якого неможливо оминати.

Але у всіх цих хитросплетіннях композитор спокійно залишається собою, не заграючи і не підлаштовуючись ні до сильних світу сього, ні до обставин. Творчість – як в юні, так і в зрілі роки – назавжди залишається його царством абсолютної свободи і виразу тих сокровених задумів, які він неспішно і вдумливо виношує та втілює в звуках як найбільшу цінність всього життя.

І те, що в українському середовищі також формується певне коло композиторів, які відштовхуються вже від сформованого новими соціальними і історичними реаліями мистецького осмислення світу, намагаються відобразити ті загальні, універсальні категорії, а в першу чергу – роль вічних цінностей, серед яких перше місце посідає релігія у всіх її формах і проявах, від суто особистого до політичного, як своєрідної провідної лінії теперішнього буття, який дуже часто змушує замислитись над парадоксами духовного процесу в комп'ютерну добу – це теж показово. Віктор Камінський з його інтелектуально і філософськи перевтіленим образом сучасного світу, безперечно, належить до кола цих митців, творців українського духовного континууму ХХІ сторіччя.

1. Болозовська М. Віктор Камінський: «У музиці, як і в живій природі, немає єдиного еталона прекрасного». / М.Болозовська // Музика. – № 2. – 2013. – С. 20–22.
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л.Кияновська. – Львів : Сполом, 1998. – 216 с.
3. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. Книга 1./ Г.Нудьга – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. – 424 с.
4. Павлишин С. Василь Барвінський / С.Павлишин. – Київ : Музична Україна, 1990. – 87 с.
5. Якуб'як Я. Про мелодіку С. Людкевича / Я.Якуб'як // Творчість С.Людкевича. Зб. статей. – Львів : 1995. – С. 19–26.

В статтє рассматривается творчество одного из ведущих современных украинских композиторов Виктора Каминского в аспекте связи с национальной традицией, как фольклорной, так и профессиональной, прежде всего религиозной. Отмечается взаимодействие «национального – универсального» как в выборе тематики и программных указаний, так и в самой системе музыкально-выразительных средств. Особенное внимание уделяется преемственности с региональной композиторской школой Галиции.

Ключевые слова: *национальное мировоззрение, религиозная музыка, вокально-хоровые жанры, камерное творчество, симфония-кантата, фольклорные инспирации.*

In the article examined one creation of anchorwomen of the modern Ukrainian composers of Victor Kaminskogo in the aspect of connection with national tradition, by both folk-lore and professional, foremostreligious. Co-operation is marked «national – universal» both in the choice of subject and programmatic pointing and in the system of musically-expressive facilities. The special attention is spared a succession with regional composer's school of Galicij.

Key words: national world view, religious music, vocally-choral genres, chamber creation, symphony-cantata, folk-lore inspirations.

УДК 78.07

Євгенія Бондар

ГЕНЕЗА ПРОФЕСІЙНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА: II ПОЛОВИНА XVIII – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена дослідженню специфіки становлення професійного хорового виконавства в Україні в період від II половини XVIII до початку XX століття у взаємодії різноманітних аспектів музичної, просвітницької, творчо-практичної діяльності. Дослідження проводиться в жанрово-стильових напрямках народного, світського та церковного хорового співу.

Ключові слова: хорове виконавство, професіоналізація, національна хорова школа, академічний хоровий спів, музична освіта.

У становленні професійного хорового виконавства України важливу роль відіграла історична та культурна спорідненість народного співу та вченого (богослужбового) співу, світського музикування. На цей час зроблені певні музично-історичні розвідки, накопичені наукові розробки щодо розвитку вокально-хорового співу, музичної освіти означеного історичного періоду. Узагальнення та аналіз цієї інформації в напрямках історичного музикознавства та хорознавства надає можливість вирішувати наступні **завдання**: сформувати палітру генези професійного хорового виконавства в творчій тріаді автор-виконавець-слухач, прослідкувати специфічні особливості його становлення та виявити характерні закономірності розвитку цього явища музичної культури на теренах України. Отже, **метою** нашої статті ми можемо визначити як висвітлення особливостей становлення професійного хорового виконавства від II половини XVIII до початку XX століття в комплексі: освіта, творча практика, музично-мистецьке виховання. **Матеріалом статті** став корпус вітчизняних історико-музикознавчих та хорознавчих досліджень. **Методологічною основою** стали: загальнонауковий принцип історизму; аналітичний та порівняльний методи в їхній проекції на інтонаційний матеріал; системний та комплексний підходи стали інтегруючими факторами цілісного осмислення досліджуваного матеріалу.

Музичне виховання, освіта і творча практика, котрі є свідченням становлення професійного хорового виконавства, середини XVIII – початку XIX століття здійснювалось переважно через духовну музику (церковний спів), освітні програми церковно-приходських шкіл, семінарій, музично-мистецьку діяльність численних товариств, виконавську практику концертування.

Окремої уваги, на нашу думку, заслуговує неординарне явище II половини XVIII – початку XIX ст. – кріпацькі хорові капели. «Великий пан, щоб осолодити собі сільське життя заводив кріпацькі капели» [4, с. 35]. Більшість панських хорів утримувалася господарями не тільки для відправи богослужіння у церкві, але і для участі у святах, прийомах, балах і відзначалася достатньо високим рівнем володіння виконавської майстерності й різноманітним репертуаром [14]. Більш того, починаючи з кінця XVIII такі колективи «почали входити в моду» та існували навіть у звичайного дворянства. Так, теоретик Густав-де-Кальве згадував про хорові капели графа Дів'єра, п.Дубянського, п.Корбе, п.Куликівського та поміщика Комбурлея, власника розкішного маєтку Хотин на Харківщині, у якого «була ціла вулиця дерев'яних сільських хат для співаків та музик» [4, с. 36]. Щодо концертної діяльності та репертуарної політики, то дослідник Д.Щербаківський наводить узагальнену типову послідовність творів у виступах співацьких капел: «під час столу півчі співали різні духовні канти, а потім італійські та нарешті малоросійські пісні» [15, с. 207]. І далі автор наводить відомості щодо концертних, гастрольних поїздок кріпацьких капел [див. 15].

Досліджуючи концертну діяльність хорових колективів XIX століття А.Соколова зокрема пише, що таких значних успіхів кріпацькі хорові капели досягали не лише завдяки співацькій натурі українського народу, але навчанню, яким займалися спеціально запрошені у особисті маєтки відомі музиканти: «У фінансиста П.Потоцького в Ямполі на Поділлі була, здається не тільки своя капела, а навіть і музична школа» [14].

В цілому, щодо просвітницької діяльності, то слід зауважити, що хоровий спів був обов'язковою дисципліною: як для духовних, так і для світських навчальних закладів: гімназій, колегіумів, університетів. Про це свідчить виданий у 1889 році Наказ Міністерства освіти Російської

імперії №1068, яким зобов'язувалось «ввести викладання співів і музики в усі навчальні заклади». Також у цьому році був виданий наказ «Про поліпшення естетичного та духовного виховання учнівської молоді», який сприяв значному поживленню музично-освітньої справи та хорового виконавства [цит. за 6]. Музикознавча література надає інформацію щодо того, що у церковно-парафіяльних школах програма викладання церковного співу передбачала вміння співати з голосу простих церковних наспівів, ознайомлення з квадратною та круглою нотами, знання назв нот та вивчення всієї літургії Іоанна Златоуста. Цю програму було розраховано мінімально на два роки, а для її вивчення виділялося два годинних уроки на тиждень і чотири півгодинних уроки після закінчення занять з інших предметів [14]. Таким чином, можна вже казати про те, що в досліджуваній період існувала певна системність і послідовність музичної освіти.

Крім церковно-парафіяльних шкіл, семінарій та ін. починає формуватися світська гілка музичної освіти, створюються народні школи. Аналізуючи відомі нам дослідження, знаходимо, що на Поділлі вже в кінці XIX століття функціонувало 1188 церковно-парафіяльних та 1480 вищих народних шкіл, які були центрами національного виховання. У Вінниці існувала ціла низка приватних музичних шкіл та класів, де викладалися співи, музична грамота, гра на фортепіано, скрипці та гітарі [12, с. 353].

Але все ж таки провідним осередком хорової культури до початку XIX століття, як відомо, була Києво-Могилянська академія; а в 1819 році вже було відкрито Київську духовну академію, у якій хоровому співу приділялася надзвичайна увага [11, с. 12]. Саме тут «створилася і діяла безперервна традиція, за якою смак та навички в співі переходили від одного покоління до другого, й нове покоління намагалось не втрачати того, що було гарного в їхніх попередників. Зв'язком при такій нагоді був курс молодший, що лишався в академії, перейшовши до старшого відділу, коли з'явилися нові студенти для створення нового молодшого курсу» [9, с. 91]. Таку «безперервну» хорову традицію П. Козицький називав «мудрістю співу... інтелігентного складу півчих» (там само).

Крім того, для збереження й примноження слави хорового співу в стінах Київської духовної академії «15 січня 1825 року архімандрит Мелетій (Леонтович) запропонував Академічному правлінню відібрати з нижчих Київських училищ шість учнів з хорошими голосами з числа сиріт, або – з бідних родин, зарахувати їх до складу академічного хору...» [3, с. 227]. Неповторне темброве забарвлення голосів хлопчаків-хористів стало справжньою окрасою хору академії і продовженням однієї з його давніх співацьких традицій.

Саме в досліджуваній нами період можна казати про поступове творче виокремлення регіональних співацьких хорових шкіл. Нам відомо, що свої особливості у співацькій традиції звукоподання, звуковедення та ін. існували й на мікрорегіональному рівні [див. 1], але такого комплексу: освіта – творча практика – мистецьке виховання – як передумови формування регіональної-національної хорової школи до цього періоду не можна виявити.

Деякі дані з архівів Волинської, Житомирської, Київської, Рівненської, Харківської та Хмельницької областей свідчать про масову причетність населення до хорового церковного співу, вказують на факт навчання цієї науки – хорового співу – в Україні. Архівні матеріали підтверджують, що музичному просвітництву значною мірою сприяла діяльність церковних братств та мистецьких товариств, котрі провідною метою своєї діяльності вбачали єднання народу, формування національної самосвідомості, а рівно – розвиток духовної культури, в тому числі й хорової [4; 7; 14; 15].

Зробимо невеликий музично-історичний екскурс.

Отже, окрім Київської духовної Академії, Києво-Могилянської академії, семінарії та ін., активними провідниками хорового співу в Києві стали світські навчальні заклади – гімназії, Інститут шляхетних дівчат, Кадетський корпус, приватні музичні школи, пансіони. Центром хорового життя стає Музично-драматична школа (згодом Музично-драматичний інститут) створена М. Лисенком. У цій школі працювали М. Лисенко та О. Кошиць, розвивалося як церковне хорове мистецтво, так і світське.

У другій половині XVIII ст. центром музичної культури стає Харків. У 1737 р. при Харківському колегіумі було засновано музичні класи під проводом П.Конашевича; відкриті музичні класи при Харківському товаристві любителів хорового співу. Існувала також Січова співацька школа*, де готували фахівців для церковних хорів. Ю.Іванова вказує на те, що велику роль у розвитку

* Дослідник історії запорозького козацтва, археолог, етнограф, фольклорист Д.Яворницький, описуючи музично-шкільну справу на Січі, зокрема, відзначав, що класи існували майже при всіх приходських церквах

хорового виконавства відігравав хор харківського університету, інституту шляхетних дівчат та інших освітніх установ [5]. В 1887 році П.Городовським була створена відома далеко за межами України Малоросійська хорова капела. Її діяльність була спрямована на виховання у учасників та слухачів любові до національної культури, національної гідності, розвиток хорової освіти. А до складу хору нарівні з дорослими співаками входила група хлопчиків.

В 1818 році центром розвитку хорової культури Західної України стає перемишльська школа на чолі з єпископом Іваном Снігурівським. У 1828 році при перемишльському соборі було створено перший український хор та музичні школи при ньому. Як взірць для всієї Галичини розглядалися традиції Святоюрської капели, хорів при Перемишльській греко-католицькій церкві, Духовної семінарії та Ставропігійського інституту у Львові, які плекали виконавські кадри для популяризації національної духовної та світської музики [5]. Що стосується хорового мистецтва, яке безпосередньо не було пов'язане з церквою, то перший хор за рівнем близький до професійного виник у 1863 р. при театрі «Руська бесіда». Цей хор вів активну концертну діяльність та залишив помітний слід у мистецькому житті Галичини.

Найяскравішою творчою особистістю, не лише для Галичини, але й для всієї України слід назвати постать А.Вахнянина – композитора, громадського діяча, просвітника. Зокрема, у 1870 р. ним було організоване співоче товариство «Теорбан», 1881 р. засновано «Львівський чоловічий хор».

Крім творчості А.Вахнянина, вражала бурхлива творча діяльність М.Лисенка, О.Кошиця, Ю.Криха, П.Сокальського, М.Леонтовича, К.Стеценка, Ф.Колесси, О.Нижанківського. Зокрема, у 1885 – 1887 рр. О.Нижанківським у Львові було організовано відомий хоровий колектив який складався з учнів української гімназії та отримав назву «Хор академічної молоді». Одним з перших хорових колективів став хор, організований П.Сокальським в Одесі (1883 р.); пізніше з'явилися музичні класи. «В 1884 році на базі Одеського музичного товариства було створено відділення Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ) [...] У підпорядкування товариству передали класи, котрі тоді працювали за програмами Київського музичного училища, а з 1889 року – Петербурзької консерваторії, [...] 4 червня на базі музичних класів відкрили музичне училище» [10, с. 7].

Неможливо оминати музично-мистецьку, просвітницьку діяльність творчих товариств: «Просвіта», «Бояни», пізніше – регіональні відділення ІРМТ тощо. Так, велику просвітницьку діяльність у Львові, Тернополі проводило «Галицьке музичне товариство», Польські товариства «Лютня», «Эхо» (чоловічий хор) та ін. У Кам'янець-Подільському ще з кінця XVIII століття існував приватний театр, а вже наприкінці XIX існували: товариство «Просвіта», музичне товариство «Кобзар», гурток «ХЛАМ», Українська філармонія [11, с. 449]. З ініціативи священика Й.Вітошинського у с. Денисові Тернопільського воєводства в 1870 році бела заснована одна з перших на Західній Україні сільська читальня «Просвіта», при якій і був організований перший селянський хор. І хор цей об'їздив майже весь край, а на концерті Львові знавці співу підозрювали, що в хорі беруть участь оперні артисти, вдягнені в селянський одяг [2, с. 48]

В 1891р. А.Вахнянина було обрано головним диригентом новоствореного музичного товариства «Львівський Боян», котрим проводилась колосальна просвітницька, громадська та концертна діяльність. А вже на базі цього музичного товариства було створено славетну мішану хорова капела «Трембіта» [5]. Але найбільшою заслугою «Львівського Бояну» є, мабуть, те, що його діяльність стала поштовхом для створення багатьох музичних інституцій та суто вокально-хорових колективів, «Боян» по всій Західній Україні*: «Перемишльський» (1891), «Стрийський» (1894), «Коломийський» (1895), «Станіславський» (1896), «Буковинський» (1899) та ін.

Справжніми «носіями» хорового співу, «змішувачами» народно-пісенних традицій, світського музикування та церковного (вченого) співу стали студенти і вихованці духовних навчальних установ. Так, в статті В.Мудрика знаходимо цікаву інформацію, щодо того, що під час канікул, вихованці-хористи колегіумів, семінарій, духовних академій мали можливість отримувати певну винагороду за спів кантів, духовних псалм, пісень календарного циклу, пов'язані з цим віншування, гру вертепних вистав та народних ігор, а також виголошення промов і проповідей. Це явище отримало назву

запорозького поспільства і деякі з них називалися «школами вокальної музики і церковного співу» для навчання хлопчиків.

* У червні 1901 року на з'їзді «Боянів» було вирішено заснувати загальне об'єднання «Союз співацьких та музичних товариств». До керівництва союзом увійшли А.Вахнянин, Я.Вітошинський, Є.Якубович, І.Біликовський. Основним завданням цього товариства на шляху до професіоналізації хорового мистецтва в Україні стала організація нового музичного закладу під назвою Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка (1903 р.).

«миркування» через те, що починалися такі дієства виконанням триголосного канту «Мир дому сему...», а самих бурсаків називали миркачами. Внаслідок поширення цього явища, по всій території Наддніпрянської України створювались вокальні ансамблі, хори та «троїсті музики». Їх учасники були справжніми носіями давніх мистецьких традицій, сформованих як в стінах навчальних закладів, так і у віддалених регіонах і селах, де мешкала переважна більшість населення України [9]. Отже, ми маємо свідчення про тісну взаємодію і взаємовплив народного та професійного (вченого) музикування. Адже для вертепних вистав необхідно було мати в наявності акторів, вокально-хоровий ансамбль, котрий міг співати а сарелла та вправних виконавців-інструменталістів.

Таким чином, завдяки регіональним зв'язкам хористів-миркачів кращі тенденції музичного побуту й богослужбового вжитку поширювались зі стін духовних шкіл далеко за межі їх навчальних закладів й засвоювались церковними півчими місцевих парафій. Діяв також і зворотній зв'язок: народні традиції акумулювались й викристалізувались інтелектуальною елітою в освітніх центрах, куди після канікул поверталися вихованці та студенти. Загалом, студентство духовних шкіл було головною ланкою в продукуванні, поширенні, збереженні й відтворенні кращих хорових традицій української культури.

Неодноразово наголошуючи на взаємозв'язок всіх напрямків української співацької культури, підкресимо що в означений період намічаються дві різновекторні тенденції. З одного боку, остаточно формується відмінність засад академічного і народного хорового співу; в XIX – в першій чверті XX століття відбувається становлення аматорського хорового виконавства.

Так, в традиційному народно-обрядовому виконавстві інтонування завжди є «смысловим звуковиявом» (Б. Асаф'єв), оскільки «структура і якість звучання існують нероздільно й реалізуються у співі одночасно. А в академічному співі (писемної традиції) відірваність «тексту» твору від слухового передчуття його звукового образу породжує такі виконавські реалії, в яких інтонування буває художньо організоване, але не органічне» [1, с. 13]. Іншою мовою, відбувається зіставлення смислового звуковияву у розумінні цілісності традиційного виконавства, невід'ємного від буття співаків і професійного «механічного звуковияву» (О.Бенч) академічного виконавства з його організацією художньо-виразних засобів.

З іншого боку, можна казати про певну тенденцію єднання особливостей величезної народнопісенної творчості із академічними засадами виконання, але вже на новому рівні сприйняття й відтворення. Так, наприклад, А.Лашенко пише: «Хоровий професіоналізм з його дійсно вражаючими напрацюваннями пішов, так би мовити, до материнської хати, щоб органічно збагатитися новими надбаннями у своєму рідному середовищі» [8, с. 11].

Цікаво, що на галузь народнопісенної культури одним із перших звернув серйозну увагу фольклорист і диригент П.Демуцький. В 1892 році він організував один з перших аматорських хорових колективів – Охматівський народний хор* (с. Охматові Таращанського повіту на Київщині). До складу колективу увійшли носії фольклорної традиції центрального регіону України, а специфіка художньо-сценічної діяльності мала такі характерні ознаки: поєднання в репертуарі хорових обробок українських народних пісень і авторських вокально-хорових творів; становлення індивідуального виконавського стилю на основі фольклорної пісенної традиції; спроби відтворення в сценічних умовах хорового звучання, притаманного природному середовищу побутування пісенного фольклору. Основу репертуару складали хорові аранжування П.Демуцького, що спиралися на традицію гуртового розспіву і відзначалися глибоким відчуттям ладо-інтонаційної природи українського народного мелосу, використанням форм народного багатоголосся [13].

Щодо становлення професійної хорової (виконавської) та диригентсько-хорової освіти, то важливим етапом стало виникнення музичних училищ, інституцій, консерваторій за моделлю Лейпцигської, де поєднувалися традиції музичного виховання з принципами університету. І такі навчальні заклади засновувалися у великих містах за сприяння ІРМТ та музичних Товариств. А паралельно до консерваторій ІРМТ виникають народні консерваторії, музичні класи та училища, створені за прикладом Безплатної музичної школи М.Балакірева. Саме вони й стали прообразом системи ДМШ у XX ст.

Враховуючи необхідність дотримуватися обсягів статті, зробимо підсумки.

Означений період - від II половини XVIII до початку XX століття – на справедливую думку В. Коротя-Ковальської [9], знаменує завершення певного циклу розвитку наших сакральної творчості й

* Принципова відмінність народних консерваторій та безплатних музичних класів від закладів ІРМТ полягає у вирішенні питання професіоналізації. Заклади ІРМТ ставили за мету виховання професіоналів, а народні консерваторії та класи – це система музичної просвіти.

виконавства (Д.Бортнянський, М.Березовський, А.Ведель), які слід вважати феноменальним явищем загальноєвропейського масштабу, бо саме тоді сформувався специфічний стиль українського бельканто, академічна виконавська традиція, а також новофольклорна пісенна творчість.

Новий шлях розвитку визначився у музичній освіті – світський напрямок що зберігав традиційну вокально-хорову основу, при цьому спираючись не на ірмолойний спів, а вже на фольклорно-пісенний репертуар широкого історичного й стилістичного діапазону (засновники – М.Лисенко, К.Стеценко, М.Леонтович, С.Людкевич). Крім того, у світських закладах активно впроваджуються західноєвропейські методи навчання на музично-інструментальній основі.

У цей період остаточно формується академічна традиція професійного хорового співу: «прикриті» звучання голосів, спрямованість на художньо-музичне фразування, фронтальне розташування хору, підкорення всього процесу виконання волі керівника тощо. Провідною ж особливістю академічної традиції співу виявляється авторська (композиторська) запрограмованість музичного тексту, який зумовлює особливості його інтонування.

Загальні магістральні напрями розвитку хорового виконавства від II половини XVIII до початку XX століття у становленні його професійності можна позначити наступним чином:

- відбувається кристалізація академічного професійного хорового стилю виконавства (церковного і світського) та формується виконавський стереотип професійності академічного хорового співу;
- теоретично та методично підкреслюється відмінність інтонування у традиційному народному та академічному хоровому співі. Більш того, крім специфіки інтонування та різних звукових виконавських ідеалів, непереборним кордоном стає те, що сутністю обрядового хорового співу було «єднання співаків у спільному духовному прагненні при вільному самовияві індивідуальності кожного співака» [1, с. 15], а в академічному співі, котрий в цілому можна відносити до загальноєвропейської хорової культури, «творчі індивідуальності зливаються в єдине ціле, підкоряючись волі диригента» [1, с. 86].
- в духовній (церковній) музиці проявляється такий художній метод, як творче переосмислення та поєднання рис старовинних церковних жанрів, фольклорних інтонацій та досягнень композиторської школи Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя та ін.
- з розвитком фольклористики, поширенням «моди» на записи і виконання народних пісень здійснюються перші кроки у становленні професійного народного виконання – з'являються аматорські народні хори;
- під впливом культових співів виростаються нові жанри народного співу з яскраво виявленою гармонічною функціональністю, виразною хроматизацією інтервалів, системою відхилень і модуляцій; у професіональних та аматорських хорових колективах культивується кантова традиція розспіву народних пісень у дво- чи триголосному гармонічному викладі з терцовою второю;
- в авторському музичному доробку слово і музика стають не лише рівноправними компонентами в створенні художньо-музичного образу, але набувають значення об'єднаних самостійних видів мистецтва, таким чином формуючи перехід до явища інтонаційно-художнього синтезу на означеному рівні.

Такі тенденції у розвитку хорового виконавства, музичної освіти сприяли піднесенню української національної культури, професійному зростанню мистецьких кадрів, а також позначило новий рівень у розвитку українського хорового мистецтва. В наступний історичний період – бурхливе XX століття – затверджуються нові принципи музичного мислення, нова стилістика, розвиваються, трансформуються хорові жанри і форми, формується нове мистецьке мовлення, поступово, на різних рівнях формуючи сучасний інтонаційно-художній синтез вітчизняної хорової творчості.

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції / О.Бенч – К. : Ред. Журн. «Укр. Світ», 2002. – 440 с.
2. Бевська І.Д. Музично-мистецька діяльність у соціокультурному просторі Тернопільського воєводства (друга половина XIX – до 1939 року): дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / І.Д.Бевська, Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової. – Одеса, 2012. – 211 с.
3. Бурега В.В. Из истории хора Киевской Духовной Академии в XIX – начале XX века / В.Бурега // Труды Київської Духовної Академії. – К., 2010. – № 12. – С. 226–245.
4. Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні / Ф.Ернст // Музика. – 1924. – Ч.1-3. – С. 33–37.
5. Іванова Ю. Професіоналізація хорового виконавства в Україні [Електронний ресурс] / Ю.Іванова // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : збірник наукових праць – Луганськ: Луганський

Державний Інститут Культури і Мистецтв, 2010. – № 13. – Доступно за адресою : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_13/ivanova.html

6. Ковалик П.А. З історії музичного виховання в Україні. Серія: Музика / П.Ковалик – Вип.2. – К., 1993. – 22 с.
7. Коротя-Ковальська В. Українознавчий погляд на хорове мистецтво України [Електронний ресурс]. – Доступно за адресою : <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=2238>
8. Лашенко А. З історії київської хорової школи / А.Лашенко. – К. : Муз. Україна, 2007. – 198 с.
9. Мудрик В. Феномен української хорової культури другої половини XVIII – початку XIX століття як продукт суспільної творчості народу [Електронний ресурс] / В.Мудрик // Культура і сучасність. Альманах. – №1. – Київ, 2011. – Доступно за адресою : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/kis/2011_1/
10. Огренич Н. Первый ректор / Н.Огренич // Одесская консерватория : Забытые имена, новые страницы. – Одесса : ОКФА, 1994. – С. 7–9.
11. Печенюк М. Музиканти Кам'янецьчини : [біографічно-репертуарний довідник] / М.Печенюк – Хмельницький : Кам'янець-Подільський державний університет, 2003. – 449 с.
12. Портний Ю. З історії становлення професійної музичної освіти на Поділлі та Волині / Ю.Портний // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. Наук. ст. Вип. 30 Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти / Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л.В.Русакова. – Х. : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2010. – С. 351–358.
13. Скопцова О. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX - XX століття): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / О.М.Скопцова; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.
14. Соколова А.В. Концертна діяльність дорослих хорових колективів як фактор підвищення дитячої хорової освіти на Слобожанщині у XIX – початку XX ст. [Електронний ресурс] / А. Соколова – Доступно за адресою : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/znrpkhnpu_ped/2008_33/17.html
15. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д.Щербаківський // Музика. – 1924. – Ч. 7–9. – С. 146–155, С. 204–210.

Статья посвящена исследованию специфики становления профессионального хорового исполнительства в Украине в период II половины XVIII – начала XX века во взаимодействии различных аспектов музыкальной, просветительской, творческо-практической деятельности. Исследование проводится в жанрово-стилевых направлениях народного, светского и церковного хорового пения.

Ключевые слова: хоровое исполнительство, профессионализация, национальная хоровая школа, академическое хоровое пение, музыкальное образование.

This article is about the study of the specifics of becoming a professional choral singing in Ukraine in the II half XVIII – early XX century in the interaction of various aspects of music, educational, creative and practical activities. Research is conducted in the genre and style directions folk, secular and church choirs.

Key words: choir performance, professionalism, national choir school, academic, musical education.

УДК 781.6

Наталія Савицька

ДЕКІЛЬКА РЕФЛЕКСІЙ З ПРИВОДУ ФЕНОМЕНУ МАРГІНАЛЬНОСТІ

Статтю присвячено маргінальності як соціокультурному, естетичному, екзистенційному та мистецькому феномену з акцентом на жанрово-стильових проєкціях камерно-ансамблевих маргіналій Дж.Верді, А.Брукнера та Г.Малера.

Ключові слова: маргінальність, маргінал, феномен, жанр, стиль, камерно-інструментальний ансамбль.

«Жанри обираються під могутнім впливом інтуїції, що випромінює душа генія».

В.Каратигін

Спочатку з приводу дефініції. Маргінальність або маргіналізм (від лат. *margo* – край) у буквальному сенсі слова – периферійність, граничність життєдіяльності людини, розташованої на межі, на краю, у зоні незалежності. На Заході традиція вивчення цієї проблеми налічує близько 80 років: інспіратором широкого академічного інтересу до неї у царині образотворчого мистецтва був

© Савицька Н., 2012–2013.

французький живописець *Дебюффе*, який вперше зібрав значну колекцію творів художників-аутсайдерів. Термін «маргінал» наприкінці 1920-х років ввів американський соціолог *Роберт Парк*, висвітлюючи причини неможливості адаптації емігрантів до нових соціальних умов та особливості способу існування на перетині культурно-етнічних світів [8]. Ідеї Р.Парка були розвинуті *Едвардом Стоунквістом*, який опублікував у 1937 р. монографію «Маргінальна людина» [7].

У ході побудови геополітичної та соціокультурної моделі маргінальності російський вчений *Лев Гумільов* оперує просторовим та часовим критеріями. Просторовий виявляє себе через географічну локалізацію вимираючих етносів-химер, існування яких залежить від могутніх процвітаючих етносів. Часовий критерій, який здебільшого властивий гуманітарному континууму науки та мистецтва, дозволяє диференціювати маргінальність на тимчасову (еміграція, заслання, репресії, перебування у тюрмі тощо) та перманентну (дисиденство, опозиція, свідомий відхід на узбіччя провідних суспільних та культуротворчих процесів).

У соціологічних дослідженнях «маргіналізованими» називають суб'єктів, не інтегрованих у суспільне поле, а радше таких, що знаходяться на периферії соціуму. Естетико-психологічний дискурс позиціонує природу маргінальності як релятивну, амбівалентну. Маргіналами мимоволі можуть стати митці, чиї таланти тьмяніють та стають майже непомітними у відображеному світлі титанічних мистецьких персоналій сучасності, а значить силою об'єктивних обставин опиняються у зоні забуття: таких композиторських персоналій – море неперебране; будучи сателітами мегазірок, вони всотують їх енергію і водночас створюють плідне художнє середовище. Непересічний креативний потенціал є також проявом відчуження, адже його носії ніби і присутні у соціокультурному просторі, і водночас ніби знаходяться поза його межами, постулюючи своє, яскраво індивідуальне сприйняття реальності. Маргінальність у даному контексті співзвучна таким поняттям, як «відлюдність», «інакшість», «келейність», несумірність з навколишнім світом, його соціальними, естетичними, морально-етичними стандартами. Якщо ж йдеться про вивіщення на тлі актуальних ціннісних доміант часу, то це пояснює такі властивості видатного митця, як внутрішня свобода та нонконформізм.

Тепер спробуємо потрактувати *маргінальність* як *екзистенційну категорію*. У цьому сенсі маргіналів можна розглядати як *дисидентів, критиків суспільства*, що знаходяться у ситуації виклику соціуму; свідомо чи підсвідомо, вони формують свій *modus vivendi* антагоністично до сучасного художнього процесу, їх твори «підривають» закони суспільної моралі. У даному контексті варто згадати імена маркіза *де Сада*, *Жерара де Нерваля*, *Фрідріха Ніцше*, *Захера фон Мазоха*, *Рей Бредбері*, *Ларса фон Трієра*, *Леся Подерев'янського*, *Едуарда Лімонова*, *Віктора Єрофєєва* та багатьох інших. До складових екзистенційного критерію слід також віднести *стан душевного та фізичного здоров'я*.

Загальновідомо, що серед соціально дезінтегрованих маргіналів чимало трагічно викривлених доль. З-поміж них є і *аутисти* (зокрема, відомий фізик *Г.Перельман*, що вирішив теорему Пуанкаре, однак відмовився від Нобелівської премії), і *безумці* (*Гельдерлін*, *Р.Шуман*, *Ф.Ніцше*, *Г.Вольф*, *М.Врубель*, *В.Ван-Гог*), і *фізично ущербні* (*А.Тулуз-Лотрек*), і *алкогольно та наркозалежні* (*Л.Бетховен*, *М.Мусоргський*, *М.Булгаков*, *В.Висоцький*), і представники *нетрадиційної сексуальної орієнтації* (*П.Чайковський*, *О.Уальд*, *П.Верлен*, *А.Рембо*), і *віл-інфіковані* (*Р.Нурієв*, *Ф.Меркурі*).

Ще один критерій – *гендерний*. Не секрет, що жіноча творчість являє собою царину малочисельну, периферійну. Так, не відразу можна пригадати скільки-небудь знакові імена, що не канули у Літу історії. Серед них – *Сафо*, *Жорж Санд*, *Клара Шуман*, *Камілла Клодель*, *Фріда Калло*, *Жермена Тайєфер*, *Марина Цветаєва*, *Анна Гаврилець*, *Богдана Фроляк* та інші, що демонструють такі риси мислення, як відвертість, пристрасність, чуттєвість, вразливість.

Тепер, нарешті, час зупинитися на суто *мистецькому* критерії, згідно якого до маргіналів можемо умовно віднести тих митців-новаторів, першовідкривачів, реформаторів, які репрезентують свою творчу концепцію в ореолі епатажу, сенсації, скандалу та, говорячи сучасною мовою, – «чорного піару». До подібного роду персоналій, на мій погляд, можна віднести полум'яних романтиків *Г.Берліоза* та *Р.Вагнера*, експресіоніста *А.Шенберга*, неокласицистів *Е.Саті* та *І.Стравінського*; серед представників авангардно настроєних митців – *П.Клее*, *Т.Тцара*, *С.Далі*, *В.Кандінський*, *С.Поллок*, *Д.Кейдж*, *К.Штокгаузен*, *С.Параджанов* та багато інших. Спільною ознакою для них є творча практика поза існуючих на той час естетичних і художніх норм, тобто *позасистемність та периферійність*.

Отже, маргінальний тип творчості не вписується у простір пріоритетних для певного історичного періоду культурно-мистецьких орієнтацій або знаходиться на перетині різних епох, культур, часто не вкладаючись в усталені, навіть архаїзовані національні канони. Досить

поширеними є випадки, коли митець силою обставин не укорінився в культурі своїх предків (включаючи рідну мову, звичаї, традиції), а органічно увійшов в культуру споріднену або зовсім сторонню, і не одну протягом усього свого життя (*Ж.-Ф.Люлі*, *Керубіні*, *Дж.Мейєрбер*, *Ф.Бузоні*, *А.Онеггер*, *І.Стравінський*, *Е.Варез* та інші). Звертаючись до романтичного XIX століття, відзначаю, що критерієм художньої досконалості та справжнього композиторського хисту тоді вважалася політемброва могутність звучання симфонічних творів, а також опера з властивою їй видовищністю театральної поетики та переконливістю проінтонованого слова-вокалу. Камерно-ансамблеві жанри стояли дещо осторонь і позиціонувалися як музика обраних – осердя інтелектуальних роздумів та складних психологічних рефлексій; її виконували у невеликих концертних залах або під час приватних світських прийомів у міських та сільських обійстях.

Не зайвим буде додати, що європейський романтизм – від Шуберта до Малера – ніби витканий з єдиного сповідального слова, яке втілювалося у життя насамперед у камерній музиці. Адже вона відноситься до «невимовних», абсолютних сфер духовного одкровення, відповідних тютчевському образу мовчання-тиші з вірша «*Silentium*» («мысль изреченная есть ложь»). З-поміж блискучої композиторської плеяди XIX століття певна група відноситься до митців моножанрового спрямування, коли впродовж зрілого і пізнього етапів творчого сходження зберігається коло жанрів, обраних ще у період оволодіння азами ремесла та досягнення його вивершених форм. Тенденція сталої безперервності вирізняє жанрові уподобання симфоністів *А.Брукнера* і *Г.Малера*, неперевершених оперних драматургів *Дж.Россіні*, *В.Белліні*, *Г.Доніцетті*, *О.Даргомижського*, *М.Мусоргського*, *Р.Вагнера*, *Дж.Верді*, *Ж.Массне*, *Дж.Пуччіні*, «поета фортепіано» *Ф.Шопена*, майстра німецької романтичної пісні *Г. Вольфа*. Радикальна перебудова жанрового фонду у будь-якій точці еволюційного процесу була для них майже неможливою, і все ж, деякі, переважно ранні або пізні опуси містять очевидні ознаки маргінальності, що дивують новизною концептуального та стилістичного змісту. Серед них можна згадати масштабну *Фантазію для скрипки і фортепіано ор. 159 Ф.Шуберта*, вокальні та інструментальні мініатюри *Дж.Россіні*, об'єднані у цикл «Гріхи моєї старості», *Концерти для фортепіано з оркестром Ж.Массне (1902)* та *М.Балакірева (1908)*, *Концерт для гобоя з камерним оркестром Р.Штрауса (1948)*, «Рідний край» для скрипки і фортепіано *Б.Сметани (1878)*, «Листок з альбому» для скрипки і фортепіано *Р.Вагнера (1879)*, «Маленьку симфонію для духових інструментів Ш.Гуно» (1884), незавершений *Концертштюк для флейти і симфонічного оркестру П.Чайковського*. Мотивація несподіваної появи цих опусів зумовлюється індивідуальним вектором еволюції, домінантними рисами внутрішньої органіки митця, його темпераментом, характером, темпом і продуктивністю професійної діяльності.

Зупинюся коротко на камерних маргіналах *Дж.Верді*, *А.Брукнера* і *Г.Малера* в аспектах біографічної зумовленості їх написання, місця в загальному еволюційному контексті, аналізу стилістики тощо. *Струнний квартет (1873) Дж. Верді* народився у період пролонгованої творчої кризи – через 2 роки після «Аїди» і за 2 роки до Реквієму. Це – перший і останній взірць вердієвського камерно-ансамблевого письма, що народився на світ без чернеток та безпорадних учнівських робіт. У ньому виявляється надзвичайна прецизійність, глибоке усвідомлення тембрових можливостей благородного ансамблю струнних як квінтесенції оркестрової партитури. Лише у період найбільшого розквіту творчих сил Верді виявився здатним компонувати музику з таким класичним відчуттям форми. Причому, він на жодну мить не забуває про те, що інструменталізм не повинен втрачати тісного зв'язку з пластикою вокального фразування, зберігаючи при цьому динамічну напруженість голосоведіння та акордики. Безпомилкова інтуїція та аналітичний розум генія інспірували відродження класичного бетховенського квартетного стилю з властивим йому філігранним взаємозв'язком між контрастними темами, симетрією та пропорційністю циклобудови.

Із впливів, окрім Бетховена, можна відзначити Мендельсона, однак, італійський оперний геній залишається вірним своїй характерній стильовій манері. Його мелодії завжди вишукано аріозні, зокрема, це торкається кантилени Андантіно, кабалетти Скерцо, тенорової арії віолончелі в Тріо. І навіть фугований Фінал виливається у мелодійну фразу широкого дихання. Техніка написання фуг була важливою частиною професійних студій в юності, і відновлення цих навичок у пору творчої зрілості відбулося цілком природно.

Якщо єдиний камерно-інструментальний ансамбль Верді вносить суттєві корекції у вже сформований зрілий стиль Майстра, то *Струнний квартет до-мінор* був скомпонований ще зовсім юним *А.Брукнером* у 1862 році під час студій у диригента Отто Кіцлера в Лінці. Партитуру цього раннього неопублікованого опусу було виявлено в архівах композитора аж у 1950 році. Не дивлячись на певну кострубатість фактури, це божественна, містична музика широго релігійного поривання. Хоча автор витратив майже по півтора роки на кожну частину, відчутно, що стиль письма ще не є

бездоганним. Видно, що Брукнер не знає, як вирішити проблему фіналу. Саме тому музика завершальної частини сповнена настроїв збентеження, душевного сум'яття, що не сумісно з традиційним семантичним навантаженням заключної ланки класичного циклу.

Від 1875 року композитор читає лекції з гармонії та контрапункту у Віденській консерваторії та одночасно з П'ятою та Шостою симфоніями пише *Фа-мажорний Квінтет для двох скрипок, двох альтів та віолончелі (1879; I. Gemäßigt (13:49); II. Scherzo. Schnell – Trio. Langsamer (7:33); III. Adagio (14:17); IV. Finale. Lebhaft bewegt)*. Тим самим композитор виконав давню обіцянку, дану 18 років тому видатному австрійському камералісту Йозефу Хельмесбергеру – директору Віденської консерваторії і лідеру заснованого ним струнного квартету, де грав першу скрипку. Для широкого музичного світу знайомство з маловідомими опусом Брукнера було тим самим, що відкриття невідомої картини Ренуара поціновувачами живопису.

Чотиричастинний цикл побудовано за моделлю брукнерівських симфоній, музика вражає піднесеністю і водночас інтимністю, тематизм – мелодійною красою, незвичністю гармоній, майстерним використанням тембрового потенціалу групи струнних. Після ритмічно мінливої першої частини слідує не менш імпульсивне синкоповане Скерцо в народному дусі з грайливим Менуетом в середній частині, а згодом споглядалною лірикою Адажіо. Різкий контраст вносить фінал, сповнений передвісників механістичних, бруталних образів І.Стравінського, А.Онегера, Д.Шостаковича. Своєрідність форми і тематизму є настільки вражаючими, що відкривають нам Майстра симфонічної драматургії у новій іпостасі – як сміливого новатора, здатного свідомо порушити інерцію власного сформованого стилю.

Найцінніше у Квінтеті – його високий етос, інтонація молитви, що належить, за словами Г.Вольфа, «незвичайній людині, яка має право бути поміченою Богом». За глибиною і зосередженістю думки ця музика належить до кращих сторінок світової камерної літератури.

До єдиної камерно-ансамблевої маргіналії симфоніста *Г.Малера* належить його ранній незакінчений *Фортепіанний квартет (1988)*, який писався під час навчання у Віденській консерваторії.^{*} Як відомо, класичний архетип фортепіанного квартету, сформувавшись у Моцарта (чотири твори) і Бетховена (три), досягнув апогею у Й.Брамса. У своїх знаменитих трьох фортепіанних квартетах Брамс, слідує заповідям Бетховена, створив особливий, гранично насичений *quasi-«оркестровий»* простір, відзначений рівноправністю усіх учасників ансамблю, де взаємодіють чотири романтичних героя, що знаходять усе нові можливості ансамблювання. Геніально знайдені Брамсом співвідношення тембрів, зокрема, збагачений «образ» фортепіано ввійшов до золотої скарбниці європейської камерної музики. Аналогів цьому твору практично не існує, не рахуючи романтичних фортепіанних квартетів К.-М.Вебера, А.Дворжака, Р.Шумана, С.Танеєва. Камерний твір Г.Малера вирізняє скромність звучання, здатність поєднати значущість змісту з простотою та лаконічністю способу висловлювання. Додамо до цього можливість використання фортепіано у різних функціях – від солюючої до активно ансамблюючої. Роялю доручено майже органі «включення» й оркестрові ефекти фанфар, титанічні сплески tutti і моменти майже повного танення звучності. Звідси недосяжна для великого оркестрового складу агогічна гнучкість, живий подих «симфонії для камерного залу», унікальний ефект відбиття симфонічного «космосу» у мікромасштабах. Можна припустити, що саме малерівська лінійна фактура струнних, подібна до плинного, пульсуючого потоку, призвела до появи сучасних сонорних опусів – розріджених, прозоро-невагомих або щільних, сповнених граничної тембрової напруги. Пануючий стан гармонії зі світом поступово підводить до усвідомлення самотності, окремішності, прийняття свого індивідуального призначення, його максимально повної реалізації.

Згодом, набираючи щоразу більше авторських обертонів, «нетемперований» стилістичний зміст стає цілісним, органічним – таким, що відрізняється повнотою і виразністю саморепрезентації. В останній третині ХХ століття А.Шнітке звернувся до незакінченого Фортепіанного квартету Г.Малера з метою редагування та, можливо, і завершення. Це не випадковість – значення творчості австрійського симфоніста для музики ХХ століття важко переоцінити: доречно згадати захоплення його музикою нововіденців, Д.Шостаковича, Г.Канчелі, В.Сильвестрова. Концепція оркестрового твору Шнітке полягає в тому, щоб з декількох спроб змоделювати «мову» Г.Малера. Наближення до

* Не можна адекватно оцінити новачі пізнього стилю без співвіднесення з раннім, адже підсумок багато в чому залежить від *motto*. Істинна естетична вартість кожного нового опусу пізнається лише порівняно з тим, що створено у межах попередніх періодів. Фортепіанний квартет – це абсолютно геніальна музика! Звичайно, ми усвідомлюємо це лише тому, що Г.Малер, як композитор в майбутньому здійснився. А якби не було його наступних робіт? Якби в силу прикрої випадковості Г.Малер перестав би писати, ми навряд, чи змогли б оцінити факт створення шедевр у 16-річному віці.

«чужого слова» здійснюється шляхом постійних, ледь помітних метаморфоз вихідної теми. Після трьох фіаско лише четверта, найбільш вдала спроба стилістично готує цитату зі скерцо, причому «реконструюється» лише невеликий фрагмент, оскільки чимало тактів просто не піддаються розшифровці.

Отже, мотивацією написання т.зв. маргінальних творів, на мій погляд, є психологічна динаміка особистісної структури композитора, чергування нормативних та кризових фаз еволюційного процесу. Виходячи з цього можна розцінювати жанрово периферійні опуси як наслідок корекції екзистенційної програми або як результат збагачення власних професійних обривів. Зазвичай, здійснюється перехід від ускладненості до прозорості стилю, зокрема, за рахунок недосяжної для симфонії та опери агогічної та артикуляційної гнучкості. В кожному з розглянутих творів відчутно «живе дихання» автора, що підкреслює унікальні психоемоційні можливості камерно-ансамблевої музики. Кожен маргінальний проект збуджує наукову інтенцію, додає нових штрихів до оцінки доробку композитора, загострюючи увагу на біографічному тлі та ситуаціях, що супроводжують народження нових, несподіваних задумів.

Резюмуючи сказане, констатую: феномен маргінальності містить у собі цікаві та дотепер не виявлені проєкції, цю категорію можна потрактувати як деяку *соціокультурну та мистецьку парадигму*. Істинний художник неминуче опиняється у ролі радикального новатора, свідомо оскаржуючи загальноприйняті, усталені норми мислення. Творіння, не зрозумілі і не визнані сучасниками, стають невід'ємною складовою культури майбутнього. Виникає питання, чи потрібні суспільству маргінали, які «на узбіччі» культури напрацьовують нові принципи мислення та моделі поведінки? Гадаю, відповідь можуть дати лише наступні покоління, що «відкривають» своїх попередників та віддають їм належне. Маргінал – мінливий індикатор стану соціокультурного поля; це той, хто відстав, і той, хто випередив свій час. Він може бути рудиментом минулого, його цінностей, мислення та мови, а може бути провозвісником майбутнього. Очевидно, саме ця двоїстість переконує у неможливості існування єдиного, універсального критерію у мистецтві та його жанровій системі. Ця стаття мала на меті спробу піднятися над матеріалом, подолати позицію переважно негативного тлумачення феномена маргінальності, переглянути його, наповнити новим змістом.

1. Артановский С.Н. Проблема «личности на рубеже культур» / С.Н.Артановский // Вопросы философии. – № 7. – 1967 – С. 67–72.
2. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. / В.С.Библер // Два философских введения в двадцать первый век. – М., 1990. – 368с.
3. Бытие человека в культуре (Опыт онтологического подхода). – Киев, 1991. – 119с.
4. Зайцев И. В. Маргинальность как социально-философская проблема. / И.В.Зайцев. // Омск, 2002. – 145 с.
5. Кон И.С. Национальный характер миф или реальность? / И.Кон. // Иностранная литература. – 1968. – № 9. – С. 38–46.
6. Маргинальное искусство. Составление и предисловие А.С.Мигунова. – М. : Издательство Московского государственного университета, 1999. – 159 с.
7. Стоунквист Э. В.Маргинальный человек. // Э.В.Стоунквист. Исследование личности и культурного конфликта. – М. : Прогресс. – 112с.
8. Park R.E. Human Migration and the Marginal man / R.Park. – London. – 356 p.

Статья посвящена маргинальности как социокультурному, эстетическому, экзистенциальному и творческому феномену с акцентом на жанрово-стилевых проекциях камерно-ансамблевых маргиналий Дж.Верди, А.Брукнера и Г.Малера.

Ключевые слова: маргинальность, маргинал, феномен, жанр, стиль, камерно-инструментальный ансамбль.

This article is devoted marginality as a socio-cultural, aesthetic, artistic and existential phenomenon, focusing on genre and style projections chamber ensemble marginal G.Verdi, A.Brukner and H.Maler.

Key words: marginal, marginal, phenomenon, genre, style, chamber and instrumental ensemble.

УДК 78.01 : 78.2 : 78.2

Оксана Гнатишин

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКОЛОГІЯ ЯК СИСТЕМА КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ІДЕЙ

У статті вперше в українському музикознавстві розглядається проблема групування індивідуальних наукових концепцій у певні музикологічні системи. Створена в результаті умовна модель дає змогу відстежувати еволюційний поступ музикології в різних її спеціальних проявах, зробити чимало інших висновків.

Ключові слова: концепція, система, модель, еволюція, методологія, етноцентризм.

Сумний і незаперечний факт, що українська музична наука досі в своїй історії по-справжньому не займалася теоретичним самоусвідомленням. Натомість із погляду сучасності наша музикологія бачиться «як відносно самостійна, складна система зі своєю іманентною логікою розвитку, специфічністю завдань, методології» [9, с. 72]. Тому ця галузь поступово стає незалежним повноцінним об'єктом дослідження, все частіше привертаючи увагу дослідників до узагальненого цілісного сприйняття музикознавства як явища. Музикознавство як *систему наукових дисциплін** із її ознаками, методом, структурою та ін. вперше на широкому світоглядно-культурологічному тлі ґрунтовно дослідила музикознавець О.Немкович, виходячи з предмету цієї галузі, в якому «окреслились фрагменти, що стосуються історичної, теоретичної, художньо-естетичної, філософської, культурологічної, семантичної, семіотичної, акустичної та інших сторін музичної творчості, музичного інструментарію, нотних, книжкових, звукових джерел, окремих явищ і галузей музичного мистецтва, а також зв'язків між ними, його [музикознавства] контактів з іншими сферами національної й світової духовної культури» [10, с. 59]**. Ця праця стала стимулом і основою для подальших спеціальних напрацювань, що тепер обрали значно вужчий від музикознавства (з його широкими знаннями про музичну галузь культури) об'єкт: музикологію як науку про музичне мистецтво***, що є гідною складовою «універсуму наук» і має в Україні давніші традиції, згодом, на

* Тобто окремих галузей наукового знання, зокрема про музику. Див.: Словник іншомовних слів / Укл. С.М.Морозов, Л.М.Шкарапута. – К., 2000. – С. 174.

** Варто визнати, що у сусідньому російському музикознавстві про музичну науку як таку, «у строгому сенсі слова як логічну систему», вперше висловився О.М.Серов у розвідці «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика», маючи на увазі сукупність різних її предметних розгалужень. Див.: А.Н.Серов. Статті о музыке. Випуск шестой: 1863–1866. – М. : Музыка, 1990. – С. 178. У радянський період ідеологи від мистецтва запровадили поняття «музикознавства» як «думки про музику», «складової частини музичної культури», що «поєднує і пронизує всі три сфери музичної культури й, разом із тим, творить особливу її галузь». Див.: Рыжкин И. Введение в эстетическую проблематику музыковедения: Уч. пособие по курсу «Введение в специальность». – М., 1979. – С. 4, 9, 11, 12, 15. – Мин-во к-ры РСФСР, Госуд. Муз-пед ин-т имени Гнесиных.

*** Сьогодні музикознавцями О.Соколом, У.Граб та ін. переконливо доведено, що термін «музикологія» окреслює «строго наукову» частину музикознавства. Хоч у російській і радянській науковій термінології він не має відповідника (О.Сокол називає його «научное музыковедение»), В.Медушевський однозначно зауважив: «Музыкальная наука... не тождественна музыковедению; она – лишь его часть. Такие сферы музыковедения, как анализ уникальных произведений, ...музыкальная критика, публицистика – отличны от музыкальной науки своими задачами, методами, результатами, языком и стилем изложения. Игнорировать эти различия нельзя» (див.: Медушевский В.В. Какая наука нужна музыкальной культуре // Советская музыка. – 1977. – № 12. – С. 84). Отже, за музичною наукою, або музикологією «залишається науково-дослідницька галузь музикознавчої діяльності» (див.: Граб Уляна. Музикологія як університетська дисципліна. Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941). – Львів : Вид-во Українського католицького університету, 2009. – С. 13–14). Зародження цього наукового напрямку в Україні пов'язуємо з іменем польського музиколога-медієвіста, етнографа Адольфа Хибінського та створеного ним у 1912 році у Львівському університеті Інституту музикології на зразок одноосібних німецьких музикологічних інститутів із метою цілеспрямованого формування майбутніх учених в галузі музики, результатом діяльності якого стало «формування львівської музикологічної школи як цілісного науково-дослідного напрямку в польському та українському музикознавстві», що «продовжив європейський напрям розвитку музикології кінця XIX–першої третини XX століття», опертому на філософсько-етичних принципах новітнього університету». Див.: Століття Львівського музикознавства. Програма міжнародної наукової конференції до 100-літнього ювілею заснування Інституту музикології Львівського університету (1–3 жовтня 2012 р.). – [Львів], 2012. – С. 3. Більше й детальніше про це, зокрема українських музикологів – учнів А. Хибінського, див. названу монографію У.Граб. У 1930-х роках ці традиції прагнула продовжити спеціально створена при Науковому товаристві імені Шевченка у Львові, яке відіграло роль

жаль, втрачені, з особливим акцентом на зародженні й формуванні його спеціально теоретичних ідей, звичайно з урахуванням сучасної теоретизації історичних та ін. Відтак предметом аналізу стають різного роду конкретні наукові тексти про певні музичні феномени, котрі не завжди уособлюють усталені музикознавчі дисципліни*. Кожна викристалізована ідея теоретичних напрацювань долучається до творення моделі внутрішньої структури музикології як самостійної наукової галузі. Так визріває системно-концепційне дослідження музикології як конгломерату ідейних надбань національної музикознавчої думки**, бо «не те, що зовні спостерігається як явище, а те внутрішнє, що пізнається як сутнє, становить об'єкт науки» [13, с. 167]. Показовим у цьому контексті є розуміння системи ідей чи навіть однієї ясно вираженої концепції як ознаки науковості М.Грінченком, бо на його думку саме «переробка окремих фактів нашого знання (тобто спеціальні дослідження певних (і не тільки історичних як у випадку Грінченка) музичних явищ і конкретних ідей їх авторів. – О.Г.) в певну закономірну систему творить науку» [2, с. 47]. Це осягнення ідейності галузі позбавляє науковців необхідності строгого поділу музикознавства на історичне і теоретичне і, тим більше, сприймання теорії музики як альтернативи історії музики, системність якої в теоретичних параметрах нібито проблематична***. Тут варто не забувати застереження Людкевича: «Ми повинні... завжди пам'ятати про те, що будь-яка схематизація в мистецтві може бути застосована *тільки умовно*, бо вона ніколи точно не відповідає природі речі, оскільки жодне культурно-історичне явище (як і органічне) ніколи не виявляється просто, а завжди – у різноманітних сполученнях... Однак свідомий точний *поділ окремих елементів науки* (котрими в нашому випадку вважаємо індивідуальні наукові концепції. – О.Г.) здається нам більш корисним, ніж їх несвідоме недооцінювання й змішування» [6, с. 65]. Визначальним чинником системності в такому випадку стає не сукупність наукових дисциплін, а *кожна провідна ідея їх знакових напрацювань*.

Поширене ще з 1960-х років із теорії систем, активно застосованої в технічних і природничих науках, уявлення про систему як про будь-яку сукупність частин або елементів, пов'язаних між собою в певний спосіб на основі подібних ознак, передбачає в нашому випадку самовільне поєднання індивідуальних наукових уявлень (поглядів, ідей), що їх І.Котляревський пропонує називати концепціями. Щоправда, С.Людкевич розуміє під ними винятково систему поглядів на явище, що дає підстави визнати за ним першість у застосуванні цього терміну в українській теоретичній музикології в 1966 році.

Такий вид дослідження вимагає нового підходу, передовсім методологічного, що передбачає відбір, групування та упорядкування елементів системи, якими є концептуальні ідеї музикологічних досліджень, за певними ознаками, відшукування внутрішніх сутнісно-філософських зв'язків між ними.

«Система – це не проста сукупність елементів. Система – це сукупність зв'язків – те, що робить кожний елемент членом системи» [1, с. 95]. Ці системні зв'язки наявні в різного роду спеціальних дослідженнях музики – етномузикологічних, медієвістичних, естетичних,

першої в нас академії наук, Музикологічна комісія, очолювана С.Людкевичем, що разом із іншими галузевими секціями й комісіями перестала діяти через ліквідацію НТШ у 1939 році. Див.: Штундер Зіновія. Станіслав Людкевич і його співпраця в етнографічній та музикологічній комісіях Наукового товариства ім. Шевченка // Записки НТШ : Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 456–459. У подальші (радянські) роки ця традиція була перервана, а наукова галузь розвивалася в контексті музикознавства з його увагою до широкого кола питань включно з проблемами музичної культури, педагогіки, критикою, публіцистикою, дискографією, біографістикою та ін., меншу (або вибірккову, особливо стосовно національних музичних мистецтв) увагу приділяючи давнім документальним джерелам, архівам. Сьогоднішній стрімкий розвиток деяких напрямків музичної науки з одночасним поглибленим теоретичним опрацюванням багатьох окремих аспектів, явищ дають підстави говорити про їхній поступовий перехід на якісно новий – науковий – щабель, що розширює межі традиційних провідних аспектів музикології або кількісно поповнює ряд допоміжних наукових дисциплін.

* Наприклад, мелодика, драматургія або музичне мислення чи рецептивна естетика та ін.

** Окремим концепційним здобуткам в українській музикології присвячені наші статті: До проблеми музичної форми як важливої концепції в українському музикознавстві ХХ ст. Київ, 2008; Лінгво-психологічні ідеї філософії О.Потебні у концепції музичної мови і мислення. Івано-Франківськ, 2008; Філософсько-музичні підходи українських музикознавців до формування концепції рецептивної естетики. Рівне, 2008; Деякі аспекти сучасного розвитку концепції музичного мислення. Тернопіль; Київ, 2009; Музичне мислення та мова у філософії Г.Сковороди й О.Потебні. Харків, 2009; Теоретичні концепції О.Потебні та П.Сокальського як етап у розвитку української етномузикології. Харків, 2011; Два підходи до дослідження історії української церковної музики як етап у розвитку національної медієвістики. Харків, 2012 та ін., а також доповіді, присвячені теорії виконавства, гармонології, теорії драматургії та інші.

*** Ще в 1968 році М.Тіц підкреслював, що музична теорія «немислима у відриві від естетики та історії музики. Їх не можна протиставляти одна одній... Все пізнається у взаємозв'язку» [13, с. 163].

інтерпретологічних та ін.

Важливо зауважити, що специфіка системності музикології виявляється в характері, типах *взаємозалежності* між концепціями, так що виділення тільки тих чи інших зв'язків між ними не дасть повноти уявлення про об'єкт дослідження. Останній також не розкладається на окремі елементи: індивідуальні концепції як правило співвідносяться з подібними за тематичним напрямком дослідженнями (напр., етномузикологічні між собою) і «міжгалузевими» (етномузикологічні концепції з концепціями музичного мислення). Відтак виникає потреба *побудувати системну модель*, здатну дати *структурно-функціональну характеристику* музикології, виділити в ній основні підсистеми і виявити сутнісні *типи зв'язків* між ними. Ця модель повинна забезпечити повноту характеристики наукової галузі не лише на певному історичному етапі, а передусім виходячи з усвідомлення власної ідентичності як у локальній, так і мультикультурній перспективі. Це означає багатовимірний підхід до методології та теорії музикології, тобто передбачає її методологічно-теоретичний дискурс.

На сучасному етапі розвитку наукової галузі він повинен враховувати формальний аналіз, семіотику, психоаналіз, теорію рецепції, структуралізм, герменевтику та ін., тобто ті методи, що в українських музикологічних дослідженнях застосовуються дуже вибірково або ж не застосовуються взагалі. Це дає підстави охарактеризувати модель нашого музикознавства терміном «пострадянська» на відміну від західноєвропейського культурного процесу з його активізацією нових вимірів, де щодо музикології правомірно вживати термін постмодернізм. Нашій моделі музикознавчої науки все ще великою мірою властивий рух застарілою радянською схемою, в основі якої лежали матеріалістичне трактування духовних феноменів, ситуативна фрагментарність, описовість замість аналітики.

Запропонований системно-концептуальний підхід дає можливість у загальних рисах охопити аналізом усі *концептуальні* здобутки музикології (поряд із уже відомими завдяки О.Немкович дисциплінарними в музикознавстві), їх зв'язки між собою, а відтак – ідейну структуру галузі, що означає піднятися до розуміння МЕТАМУЗИКОЛОГІЇ. Так, О.Сокол серед основних галузей музикознавства, виділяє «метанаукове музикознавство» – «науку другого порядку, що надбудовується над музикознавчими науками з метою їх усвідомлення, перевірки й наукового узагальнення. Сюди можна віднести історію й теорію музикознавства в цілому, історію історичного і теоретичного музикознавства, історію й теорію методології музикознавства, семантику музичної термінології» [12, с. 96]. Цей рівень із його спеціальним дослідженням великої загальної системи музикологічних *ідей* дозволяє бачити, що історія музикології є історією *розвитку* тих наукових ідей.

Варто відзначити, що в українській музичній науці вже були спроби періодизації її теоретичної галузі. Так, наприклад, у 1960-х роках М.Тіц у дуже загальних рисах представив і охарактеризував три етапи її розвитку: «1. «Стара теорія», пов'язана переважно з працями, створеними й опублікованими у минулому столітті. Для цього етапу розвитку музично-теоретичної думки насамперед характерне добре знання конкретного музичного матеріалу... 2. Новий етап у розвитку музичної теорії (кінець ХІХ і приблизно перша чверть ХХ століття), пов'язаний із спробою осмислити зібраний матеріал, тобто знайти закономірності, що лежать в його основі, пояснити хоча б деякі характерні його властивості... 3. Сучасний етап становлення музично-теоретичної науки, який починається з критичного переосмислення попередніх концепцій...» [13, с. 163–164]. Започатковане музикознавцем «критичне переосмислення» тоді стосувалося функціоналізму Рімана й ладового ритму Яворського.

Сьогодні назріла потреба сутнісного розуміння метамузикології, що привела до вибору методологічного принципу, відомого з історії, літературо- та мовознавства, проте досі не застосовуваного в музикології (хоч успішно задіяного в музикознавстві щодо наукових дисциплін), системно-структурного принципу з урахуванням нових можливостей у сучасних умовах.

Уявлення про ту чи іншу систему ідей, що склалися на кожному етапі еволюції історично-теоретичного знання, формується на основі вивчення усієї (а в умовах сьогодення – якнайбільшої) сукупності наукових праць певної тематики. Проте детальнішому аналізу слід піддавати вершинні дослідження в сенсі їх концептуальності, впливу на музикознавчий процес, решта (інші) – лише відповідно систематизувати: виняток можуть становити лише ті з них, що відкривають нові напрями (а відтак перспективи) в «технологічній», естетико-стильовій, тематичній та інших галузях.

Систематизація ідей на початковому етапі передбачає *відбір* і *групування* індивідуальних концепцій, а на наступному – *послідовне хронологічне розташування* відібраного матеріалу в межах тематичних зацікавлень, що й буде найпростішою його класифікацією.

При *відборі* кожної окремо розглядуваної індивідуальної концепції слід керуватися територіальними, етнічними, мовними факторами, усвідомлюючи їх неабсолютність. Складність полягає в тому, що українське музикознавство розвивалося й формувалося в складних умовах польської

та російської державности, американської, канадської, чеської та ін. еміграції, радянського тоталітаризму*. До того ж часто дослідники зверталися до обраної теми залежачи від суспільних умов і панівних вимог, а тому не завжди виявляли свою національну приналежність, послуговуючись нерідною мовою. Трудність і неоднозначність у виборі персоналій позначається на з'ясуванні національного характеру кожної окремо розглядуваної індивідуальної концепції. Тут визначальним, на нашу думку, має бути внутрішній зв'язок дослідника зі своїм народом, своїми традиціями, нерозривна єдність свого думання і призначення з особливостями його буття, його культурною пам'яттю, бо, як писав Є.Маланюк, «немає культури... без коріння, без генетичної лінії і без обличчя, звичайно, національного» [7, с. 35]. При цьому не варто забувати ще однієї умови, за якою «вінком взагалі всіх праць про Україну мусить бути тільки психологія нашої нації» (В.Щербаківський), що виражає «дух нашого народу, Volkgeist, який повсякчас живе й наново перевтілюється в нові іпостасі» [7, с. 16].

Той же Є.Маланюк із гіркотою визнавав, що в тоталітарний період «коли ж в області науки чи мистецтва поставав твір українського національного духу вартості бездискусійної й самопереконливої», тоді приходила «просто реквізиція чи «соціалізація» і твір проголошувався «нашим»», тобто радянським [7, с. 21–22].

Отже, головним критерієм у відборі має бути ідея етноцентризму. Теза «мікрокосм світогляду індивідуальності формується в макрокосмі світогляду нації» [11, с. 221] має бути при тому засадничою, бо тоді продукт цієї свідомості (індивідуальної чи суспільної) великою мірою залежить від національної ідентичності цього мислення. Етноцентризм підходу дає «можливість збагнути-схопити «унікальну українську субстанцію» (Г.Грабович)» [7, с. 34], проявлену зокрема в національній музикології, дозволяє побачити музичне мистецтво в контексті ідей її подвижників, породжених самим духом народу. Тільки тоді концепційна система української музикології у вигляді умовно створеної моделі характерних для неї ідей матиме справді національну визначеність.

Послідовне хронологічне («векторне») умовне розташування дає змогу уявити не лише періодичність появи досліджень, а й взаємовпливи чи запозичення певних ідей. Таке персоніфіковане упорядкування дозволяє диференціювати висловлені переконання чи навіть гіпотези також за місцем виникнення, за приналежністю до школи чи напряму, спільним методом підходу до явищ, що вивчаються чи єдністю висновків або іншими особливостями.

Крім того можна робити інші висновки, наприклад, щодо характеру спрямування певних ідей, міри їхнього вираження, відношення досліджуваного явища до загального процесу розвитку музикології, тобто здатності до продовження-поглиблення та ін., а відтак забезпечення поступу в мистецтві. Необхідно враховувати й той факт, що часто якась індивідуальна концепція є «згустком» кількох ідей, або навіть самостійною системою. Відтак у кожному окремому випадку варто розрізняти моно- і поліідейність.

Так виникає картина розвитку окремих музикологічних напрямків і загалом усього українського музикознавчого процесу.

Наявність перервності між етапами-періодами, що неминуче виразно виявляється у хронологічній послідовності розміщених ідей, породжує питання об'єднувального чинника, що надає загальному музикознавчому процесові цілісності. Ним окремо не можуть бути предмет дослідження (українська музика), держава (територія), на якій воно здійснюється, національність ученого чи його мова, а тільки згадуваний етноцентризм підходу до досліджуваного музичного явища, з обов'язковим урахуванням ДУХУ народу.

Індивідуальні концепції, що співставляються як ізольовані явища, можна порівнювати лише за ступенем подібності і відмінності. Це може бути зв'язок співвіднесення (якщо концепції відносяться до різних галузей музичного знання), або поглинання (якщо одна з них узагальнює іншу). Концепції можуть також бути взаємодоповнюючими або такими, що варіантно інтерпретують одне і теж явище [5, с. 12]. Загалом, усі типи зв'язків сприяють глибинному осягненню явища. Цій меті служить і обов'язкове врахування попередніх і паралельних напрацювань радянського (тоді – переважно московського і ленінградського) музикознавства, від головних ідейних засад якого тодішнє українське важко відокремити, та західно-європейської музикології, особливо періоду зародження й формування цієї національної наукової галузі.

Порівнюючи передусім зміст відібраних індивідуальних музикологічних концептуальних систем та часткових ідей, їх для зручності слід групувати таким чином, щоб вони охопили всі можливі напрями наукових досліджень, необхідні для професійного всебічного осмислення музичного мистецтва, під яким

* Щодо останнього, то в ті роки музикознавство загалом, як і інші галузі науки, потрапило під вплив «правильного» бачення предмету свого дослідження.

розуміємо не лише сукупність вже написаних творів, усталених форм і формотворчих засобів (гармонії, ладу, ритму, фактури...), а й види пов'язаної з ними специфічної діяльності, якими є виконання, сприймання, процеси й закономірності яких сьогодні описуються й вивчаються музичним виконавством, рецептивною естетикою, музичною соціологією, психологією, семіотикою та іншими, число котрих зростає. Виходячи із розуміння того, що музикологія в такому контексті є незамкнутою цілісною системою, що охоплює матеріальні, формальні та змістові характеристики музики в їх єдності, варто чітко диференціювати хоча б такі галузеві музикологічні системи: етнологічні, історичні (у т. ч. медієвістичні), діастематики та цілісності музичного твору, музично-психологічні, мовно-стильові. Вони відображають *множинність* проголошених індивідуальних концепцій, що представляють певного роду (спільного для окремої групи) наукові уявлення на всіх історичних етапах розвитку української музичної культури, більшість із яких активно перебуває в науковому обігу. Так, етнологічні концепції виникають у знакових етномузикологічних, органологічних дослідженнях; медієвістичні представлені джерелознавчими, палеографічними, текстологічними та ін. дослідженнями; теорії гармонії, ладу, фактури, структури, драматургії та ін. відображають ідеї діастематики та цілісності музичного твору; музично-психологічні охоплюють музичне мислення, рецептивну естетику, виконавську інтерпретологію; мовно-стильові формуються в контексті проблем музичної семіотики, герменевтики, філософії музики.

Слід мати на увазі, що процес розвитку музикології триває, а отже народжуються й усталюються все нові й нові ідеї, що в перспективі здатні до нових угруповань. Так, на етапі увиразнення й практичного засвоєння перебувають цікаві напрацювання музикознавців у галузі музичної психології, музичної соціології та багатьох інших, котрі з різних причин ще не набули усталених форм або не в повній мірі застосовуються в науковому обігу як безумовно перспективні, хоч на їх започаткуванні наголошував ще Людкевич.

Водночас системна музикологія (а саме так ідентифікуємо пропонований напрям дослідження музичної науки*) в її іманентному вимірі не дає змоги розглядати індивідуальні концепції (навіть системні за своєю природою) і системи знання, що виникли в ході розвитку національних культур або навіть окремих цивілізацій на певному етапі, на одному рівні, бо наукове знання володіє значно більшою цілісністю, ніж індивідуальні концепції.

Незважаючи на окремі системні утворення власних ідей у деяких персональних дослідженнях українських музикологів, де вони виступають як внутрішньо організована цілісність, спеціальних досліджень, присвячених розробці методології подібного зведення за конкретними напрямками праць досі немає**. Суттєвою перешкодою на цьому шляху була неможливість у радянський період вивчення якомога повнішого масиву праць через замовчування імен деяких авторів, що утворило в музичній науці, як і культурі загалом, великі прогалини. Відтак моделювання систем ідей як продукту науково-музичної думки, побудоване з урахуванням повноти наукового спадку, було передчасним. Сьогодні настала пора цілісно студіювати історію здобутків і втрат «живого мисленнєвого розмаїття» – «той розгалужений комплекс навзаєм переплетених, споріднених світоглядно значущих ідей, котрий... визначає анонімну філософську атмосферу епохи чи бодай тільки покоління – атмосферу, яка аж ніяк не розпадається на множини «авторських» філософських концепцій, а взагалі становить їхнє... ментальне тло...» [4, с. 14], зокрема характеризує циркулювання науково-музичної думки на всіх етапах її розвитку.

І нарешті питання теоретичного осмислення української музикології має бути ще й питанням її інтелектуальної життєздатності як наукової галузі, адже щораз важливішою стає не так систематизація здобутих концептуальних ідей, як продукування новітніх, дефіцит котрих відчувається чимраз сильніше.

1. Брайчевський М. Вступ до історичної науки: Навч. посібник / Михайло Брайчевський. – Київ : Видавн. дім «КМАkademia», 1995. – 168 с.
2. Гнатюк Л. Концепція курсу історії української музики у підручниках Миколи Грінченка / Лариса Гнатюк // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. Вип. 31. – К. : Муз. Україна, 2002. – С. 43–55.
3. Грабович Г. Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства / Григорій Грабович / Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К. : Основи, 1997. – С. 14–22.
4. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період: 2-е вид. / Оксана

* Важливо не плутати систематичне музикознавство, звернене до опису конкретних форм музики, зі системною музикологією, предметом вивчення котрої є, зокрема, структура наукових ідей, концепцій, теорій.

** Системний підхід, що найбільше застосовувався саме в теоретичному музикознавстві, дотепер використовувався переважно щодо окремих проблем, зокрема, як вважає О.Немкович, музичної мови, музичних систем, жанрів, стилів. [10, с. 383].

Забужко.– К. : ФАКТ, 2009. –154 с.

5. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификация / И.Котляревский. – К. : Музична Україна, 1983. – 158 с.
6. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразности / С.Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том I / Упор., ред., переклади, вст. ст. і примітки З.Штундер. – Львів : В-во М. Коць, 1999. – С. 62–149.
7. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Євген Маланюк // Маланюк Є. Малоросійство. Нариси з історії нашої культури. – К., 2012. – С. 33–69.
8. Маркова Є. Системный подход современного музыковедения в обновлении методов преподавания специальных дисциплин в консерватории / Є.Маркова // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність: Матеріали музикологічного семінару (23-25 квітня 1998 р.) І частина. – Одеса : Астропринт, 1998. – С. 36–43.
9. Муха А. Сучасне українське музикознавство: тенденції розвитку / А.Муха // Матеріали до українського мистецтвознавства. Випуск 3. – К., 2003. – С. 72–76.
10. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін / Олена Немкович.– К., 2006. – 534 с.
11. Скорик Л. Національний світогляд і специфіка українського барокко в архітектурі / Лариса Скорик // Українське барокко. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К., 1993. – С. 220–225.
12. Сокол А. Музыкальная культура как предмет музыковедения / А.Сокол // Одесский музыковед'93 / Ред. коллегія: Ю.В.Малышев (председатель) и др., научн. ред.. Г.Н.Вирановский. – Одесса, 1993. – С. 91–97.
13. Тиц М. Про сучасні проблеми теорії музики / М.Тиц // Проблеми української радянської музики: Статті. 1 / Ред. коллегія : Довженко В.Д. та ін. – К. : Музична Україна, 1968. – С. 162–167.

В статтє впервые в украинском музыковедении рассматривается проблема группирования индивидуальных научных концепций в музыковедческие системы. Созданная в результате условная модель даёт возможность отслеживать эволюционное продвижение музыковедения в разных его специальных проявлениях, сделать несколько других выводов.

Ключевые слова: концепция, система, модель, эволюция, методология, этноцентризм.

The paper is first course in the Ukrainian music knowledge look (consider) at the problem of group individual science conceptions into the some musicology systems. As a result create model make it possible for to follow evolution progress of musicology in the different special display, to draw a many another conclusion.

Key words: conception, system, model, evolution, methodology, ethno-centryzm.

УДК 78.75 : 78.21

Тереса Мазепа ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ В ПРОЦЕСІ АКТИВІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ В СХІДНІЙ ЄВРОПІ КІНЦЯ ХVІІІ – ХІХ СТ.

В статті розглядається історія виникнення, діяльність та значення музичних товариств в організації музичного життя у кінці ХVІІІ-ХІХ ст. в Варшаві, Києві, Петербурзі, Москві. На взірєць діючих в європейських музичних центрах музичних організацій-товариств, які об'єднували любителів музики – аматорів та професіональних музикантів для розповсюдження у демократичний спосіб музичного мистецтва, в Польщі, Україні, Росії відбувається адаптація на місцевому ґрунті суспільного інституту музичних товариств. Музичні товариства відобразили сучасні суспільні процеси, відіграли одну з ведучих культуро- і націотворчих функцій в суспільстві.

Ключові слова: музична культура, музичне товариство, музичне об'єднання, музикант-аматор, концерт, музичне виконавство.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена вагомістю мало дослідженої теми - діяльності музичних товариств, які виникли в сучасній формі в ХVІІІ-ХІХ та їх значення для організації того, що ми називаємо музичним життям кожної епохи. Досі відсутні синтетичні наукові дослідження, спеціально присвячені діяльності та розвитку музичних товариств. Музичні товариства, які на взірєць західно-європейських, діяли в столицях Східної Європи – Варшаві, Києві, Петербурзі,

Москві – відіграли одну з ведучих культуро- і націєтворчих функцій в суспільстві та відобразили сучасні суспільні процеси. Через освітянську, педагогічну, виконавську, пропагандистську діяльність в широких суспільних верствах, музичні товариства впливали на виховування музичної уяви і традиції, формували естетичний смак суспільства, долали стереотипи, створювали широкі можливості для професіоналізації музичної освіти.

В зарубіжній та українській музикознавчій літературі і досі відсутнє синтетичне опрацювання на тему музичних товариств та їх значення в світовій та національній культурі. Оpubліковано наукові праці, що висвітлюють питання історії становлення й розвитку музичних товариств в окремих осередках музичної культури або у регіонах у контексті загальні явища музичної культури. Про музичні товариства в контексті розвитку музичної культури окреслених осередках культури писали Б.Асаф'єв, Т.Бурдейна-Публіка, М.Кузьмін, Л.Мазепа, М.Мохначова, В.Натансон, Л.Пархоменко, П.Стоплянський та ін.

Мета дослідження – на конкретних прикладах музичних товариств, діючих в Варшаві, Києві, Петербурзі та Москві, висвітлити їх значення, роль та місце в історії музичної культури та процесі культурного розвитку визначених міст. Основні завдання: дослідити традиції мистецьких об'єднань, їх функції, різновиди та значення.

В кінці XVIII ст. розпочався динамічний процес зростання значення музики та її поширення в суспільному житті. Наступив активний розвиток технік музичної комунікації – популяризувалось камерне, салонне музикування, заходили зміна музичного переказу – щораз популярнішим ставало концертне госторлювання, публічні виступи та концерти, як нових форм рецепції та практикування музики, формуються нові суспільні інститути організації музичного життя – музичні товариства.

Змінилась і категорія територіальності музичних впливів. В XIX ст. на європейській музично-мистецькій сцені, в зв'язку з активними відцентровими тенденціями самоідентифікації ширшого кола європейських націй, що протистоять колонізаційним процесам найбільших імперій, з'являються «периферійні» народи»[31] – Україна, Польща, Росія, Норвегія, Чехія. Вони не слідували безкритично загальноприйнятими нормам і традиціям, продиктованими більшими центрами, намагаються їх активно змінити, на противагу цьому утверджуючи естетичну красу і духовну вартість оригінальної фольклорної спадщини кожного з народів, і на ній будуючи національні композиторські школи зі своїм шляхом духовного розвитку, тематичними пріоритетами тощо. Спільність системи норм і правил музичного виразу, яка до цього часу називалась загальноєвропейською музикою, розпадається на національні сегменти, які не розвиваються однаково, а деякі навіть не мають спроможності проявляти себе, будучи позбавленими власної державності (як, наприклад, Україна чи Польща).

Явище міграції культурних елементів, яке було присутнє і в попередні епохи, в кінці XVIII – XIX ст., завдяки новим суспільним інститутам – музичним товариствам – набувають нової якості, масштабу і значення. При несинхронності розвитку музичної культури в різних народах, які жили у той же історичний час, але на різних ступенях розвитку, прояви музичної активності на поприщі музичних товариств, можливість зазнайомитись з широкими музичними здобутками інших культур, засвоєння і переосмислення традицій, можливість самовиразу через мистецтво, вирівнювали та в певній мірі нівелювали величезні різниці між культурними традиціями різних середовищ, які знаходились на різній площині суспільного та культурного розвитку. Завдяки діяльності на мистецькому поприщі народи мали можливість шукати свою дорогу національної ідентичності. На базі самобутнього народжується в історичному процесі певна універсальність, музичні архетипи, які Віора в XX ст назвав «*трансмюзичними універсальностями*» [3246].

На взірць діючих музичних організацій-товариств, які в європейських музичних центрах об'єднували любителів музики-аматорів та професіональних музикантів для розповсюдження в більш демократичний спосіб серед ширших слоїв мешканців міст музичного мистецтва, в к. XVIII – XIX ст. в Східній Європі – в Польщі, Україні, Росії – помічається подібний етап зародження прилюдного музикування, яке привело до адаптації на місцевому ґрунті суспільного інституту музичних товариств. Через активну, багатосторонню діяльність музичних товариств відбувався процес пізнання та перейняття музично-культурних явищ з одного національно-культурного кола в другий, міграція творів, стилів, жанрів, виконавських форм, асиміляція чужих стилістичних і жанрових елементів, композиторської техніки, створення на базі чужого – свого, національного і самобутнього*. Процеси міграції, асиміляції та рецепції інших культурних традицій, постійний розвиток і зміни духовних устоїв і пріоритетів відповідно до національно-культурних завдань,

* Процес рецепції, акомодатії одних культур в іншу, антропологія культури називає по відношенню до первісних культур – *acculturación* – окультуральненням.

впливали в даному часі і просторі на формування в національній культурі поняття «*своїх традицій*», «*своїх музики*», «*близької музики*» на противагу до іншої – яка не міститься в полі «*свогого*», і в свою чергу впливало на творення локальних, народних і національних історичних традицій.

Втрата незалежності під кінець XVIII ст. Польщі*, політичні й економічні зміни, які з цього приводу сталися, мали значний вплив на умови розвитку культури. Варшава була позбавлена королівського та магнатських дворів, що означало кінець меценатства, що сприяв артистичній та науковій діяльності в добу Просвітництва. Інтелектуальне та мистецьке життя сконцентрувалося у міських середовищах [4526, с. 9]. На початку XVIII у Варшаві, яка у 1796–1806 роках була фактичною столицею Південної Пруссії (завдяки чому тут проживало кілька сот німецьких чиновників та їх родини) виникло кілька музичних об'єднань завдяки шанувальникам музики непольського походження. В листопаді 1797 р. пруський податківець і диригент Фрідрік Вільгельм Москуа (Fryderyk Wilhelm Mosqua) розповсюджував концертний абонемент на 4-місячний період [36]. У 1801 р. було засноване перше музичне товариство німецьких аматорів під назвою «Товариство Гармонія» («*Harmonie-Gesellschaft*»), ініціаторами якого стали пруські чиновники-меломани і яке виконувало передусім камерні твори [27, с. 74]. «Однак концерти цього товариства відвідувала тільки німецька публіка, поляки не хотіли слухати музики з німецьким текстом, не хотіли перебувати в німецькій атмосфері»[29, с. 42]

Перебуваючий від 1804 р. у Варшаві в якості державного радника та інтенданта видатний представник німецької романтичної школи письменник, композитор, диригент і живописець, один засновників романтичної естетики і критики Ернст Теодор Амадей Гофман у 1805 р., разом з пруським адвокатом Куульмаером (Kuhlmaier) та «головним податківцем» («*Oberfiskalis*») Ф.В.Москуа заснували філію *Harmonie-Gesellschaft* – під назвою «Музична Ресурса» («*Resursa muzyczna*»), яку називали також «Ресурса Музикальна» (зауважимо, що під такою назвою існувало також у ряді інших міст, в тому числі й у Львові), чи «Музичне Товариство» або «Музикальний Інститут» яке об'єднувало професійних музикантів та аматорів[4646]. «Ресурса» влаштовувала регулярні концерти, в тому числі і симфонічні якими неодноразово диригував Е.Т.А. Гофман, і які притягували багато польської публіки. Під керівництвом Гофмана оркестр «Товариства» виконував твори давніх італійських композиторів та віденських класиків, передусім В.А.Моцарта, якого великим шанувальником був Е.Т.А.Гофман [25,45 с. 136–141]. Водночас з цим «Товариством» утворено пов'язану з ним «Співочу Академію» («*Singakademie*») з класами сольного та хорового співу; мішаний хор учнів Академії виступав під час різних варшавських концертів. Серед 120 членів-засновників був і Ю.Ельснер, а його кантата *Музика* виконувалась на інавгураційному концерті 3 серпня 1806 р. Згідно із статутом, концерти «Товариства музики» відбувались щоп'ятниці у зимовий період та що другу п'ятницю в літній. Існування цього «Товариства» було коротким – до 1807 року. В його рамках існував згаданий аматорський оркестр (правдоподібно утворений ще перед 1795 роком), який брав участь у виконанні в 1800 р. ораторії Й.Гайдна «Створення світу», а також моцартівської програми в дев'яту річницю смерті віденського класика 5 грудня 1800 р., до якої увійшли Симфонія до-мажор, 9 фортепіанний концерт до-мажор і «Реквієм» в концерті взяв участь хор з 24 осіб та, правдоподібно, об'єднаний оркестр з 120 осіб. В репертуарі оркестру були твори Керубіні, Глюка, Гайдна, Бетховена (перше виконання у Варшаві Першої симфонії), та, передусім, В.А.Моцарта [33; 37; 24].

Наступним варшавським музичним об'єднанням було «Товариство Друзів Релігійної та Національної Музики» («*Towarzystwo Przyjaciół Muzyki Religijnej i Narodowej* – засноване 1814 р.) [35, 40]. Своїм завданням це товариство вважало організацію щонедільних та святкових концертів у костелі о. о. Піярів. І хоча воно проіснувало до 1929 р., його діяльність була мало помітною. 1817 р. група членів цього Товариства заснувала «Аматорське Музичне Товариство» («*Towarzystwo Amatorskie Muzyczne*»), що організувало концерти, яке проіснувало тільки кілька років [28,45 с. 255].

* Польща втратила свою незалежність і свою державність, що сталося у три етапи: в 1772, 1776 та, остаточно, у 1795 роках. В цей час вона була поділена між три імперії: Росію, Пруссію та Австрію. Найбільш жорстким у всіх відношеннях був режим російської імперії (Варшава; регіон Мазовша, Підляшшя, центрально-східної частини колишньої Речіпосполитої, тощо, які зазнали національного, соціального, віросповідного гноблення, жорстоких репресій та масовими насильними вивезеннями у Сибір), дещо «лагіднішим» (проте твердо проводячи германізаційну політику, яка позбавляла поляків не тільки можливості розвивати національну культуру, але й право на власну землю) був режим пруської держави. Порівняльно з тими двома, режим, що панував у зайнятій Австрією Східній та Західній Галичині (яка від XIV ст. входила до складу Польської держави, а від XV ст. до неї входили також величезні території Великого Князівства Литовського, тобто значна частини України, Литва та Білорусія – країни, які в наслідок розподілу Польщі в кінці XVIII ст. були загарбані Росією) був найбільш толерантним до всіх національностей.

У перших десятиліттях XIX ст. крім згаданих товариств концерти у Варшаві організували окремі особи і немусичні інституції та об'єднання. Серед них були «Недільні концерти» (*Koncerty Niedzielne* – 1817 р.), організовані Луї Фуїдом та Каролем Арнольдом «(...) на зразок подібних, що організовані у Парижі, Відні, Берліні та ін.», «Добродійним Товариством» (*Towarzystwo Dobroczynności* – 1822 р.), концерти під назвою «Добірка Співів та Декламації» (*Wybór Śpiewów i Deklamacji* – 1823р.) [29, с. 45–46] та ін.

У 1871 р. засновано «Варшавське Музичне Товариство» (*Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*) (ВМТ), якому в 1961 році надано ім'я С.Монюшка [30, с. 232]. Серед ініціаторів утворення ВМТ були відомі музиканти: С.Монюшко, А.Мінхаймер, Л.Гроссман, Ю.Венявський та ін. Статут «Товариства» визначав широкі перспективи діяльності, об'єднуючи клубно-товариський характер з артистичною діяльністю. Музичним директором став композитор Олександр Зажицький (Aleksander Zarzycki) [30, с. 234–235]. Після смерті С.Монюшка у 1871 р., однією з своїх програмних цілей ВМТ вважало популяризацію його творчості. ВМТ, поруч з «Варшавським Співацьким Товариством «Лютня» (*Warszawskie Towarzystwo Śpiewacze Lutnia*), було єдиною інституцією у Варшаві – яка організувала регулярні концерти у часи, що попереджували утворення у 1901 р Варшавської Філармонії. Репертуар концертів був пристосований до виконавських засобів товариства, і переважно, складався з різноманітних (сольних, хорових, оркестрових – в т. ч. оперних фрагментів, камерних) творів С. Монюшка.

Варшавська «Лютня» – заснована 1887 р. завдяки старанням Пйотра Машиньський (Piotr Maszyński), після львівської*, була найбільш відомим музично-співацьким товариством, яке спричинилося до розвитку хорової справи у позбавленому своєї державності польському середовищі. Характерними творами у репертуарі «Лютні» були композиції, утримані в розповсюдженому тоді у Європі стилі *Liedertafel*» [22, 45с.168–185, 216]. У репертуарі варшавської «Лютні» були хорові твори різних форм і жанрів не тільки польських, але й цілого ряду інших композиторів. Крім «Лютні» у Варшаві функціонували й інші музично-хорові товариства: «Ліра» (*Lira*), «Гейнал» (*Hejnał*), «Ехо» (*Echo*) (усі три – на зразок львівських з такою ж назвою), діючий до цього дня чоловічий хор «Арфа» (*Harfa* - засн. в 1907 р.) [2145] та інші. Після відновлення Польщею незалежності розпорошені сили варшавського Товариства знову зібралися та знову розгорнули свою активність у сфері хорового співу» [21, с. 254–255]

Аналогічні тенденції помічаємо і в багатьох інших товариствах Європи, зокрема варто звернути увагу і на роль українських музичних товариств в Галичині і Східній Україні. В кінці XVIII – на початку XIX ст. практика створення музичних товариств прийшла і в Україну. Кінець XVIII – поч. XIX ст. став важливим етапом в процесу національного культурного відродження на Україні, коли пошавилась діяльність освіченого українського дворянства. Зацікавлення музикою, що спостерігалось серед інтелігенції, освіченого українського дворянства, міщанства, спричинилось до пошуків шляхів налагодження організованого, систематичного концертного життя [3]. 1817 р. студентами Харківського університету була здійснена перша спроба відкрити Філармонічне товариство в Україні, однак на це не отримано згоди. У Києві, де від початку XIX ст особливо інтенсивно розвивалось аматорське музикування (в салонах, на різноманітних естрадах), також були спроби утворення музичних об'єднань. Граф Ільницький в 1833 році подав клопотання про заснування Філармонічного товариства, однак ця ініціатива не увінчалась успіхом. Щось на зразок музичного клубу під назвою «Товариство любителів музики» виникло 1848 р. Влаштуваючи аматорські концерти (подібного роду об'єднання повстало у Львові наприкінці XVIII ст.), які мали успіх у слухачів, їх організатори велику частку зібраних коштів віддавали на користь притулків. В цьому ж році засновано «Симфонічне товариство любителів музики і співу» в 1848 р., що проіснувало недовго, але зуміло організувати рід камерних і симфонічних концерти. Приблизно від 1854 року в Києві функціонувало німецьке «Київське Співоче Товариство» (*Kijewer Gesang Verein*), що під такою назвою проіснувало понад півстоліття і десь після 1905 року перетворилося на «Київське Німецьке

* Першим співацько-хоровим товариством з назвою «Лютня» було утворене в 1880 році у Львові. Аматорське об'єднання завдяки своїй діяльності, популярності та мистецькому доробкові здобуло величезну шану серед польських аматорів хорового співу. За зразком львівської «Лютні» згодом повстали подібні співтовариства у багатьох польських містах. Це спричинилося до того, що Львівське Музично-Співацьке Товариство «Лютня», яке проіснувало впродовж до 1939 року, першим серед інших музичних товариств отримало почесну назву «Лютня-Матір» [9., 20, 23].

**Регіон «Малопольща» – історична назва (до 1939 р.) земель від південно-західних околиць Краківського воєводства по південно-східні околиці Львівщини. Від 1945 р. – ця назва стосується південно-західних земель Краківського воєводства, через Тарнув, Ряшів по Перемишину.

Товариство» [7, с. 9]. Серед киян це Товариство набуло назви «Філармонія Німеччина». Воно влаштувало концерти, музичні та літературні вечори, драматичні вистави тощо, спочатку для місцевої німецької общини. Членами Товариства були вчителів та музиканти, які працювали в Києві. В 1854 р. Товариство виконанням «Аліллуйя» з «Месії» Генделя та «Небеса сповістять» зі «Створення світу» Гайдна відсвяткувало освячення нової кірхи, а в 1863 р. за ініціативою Товариства була поставлена ораторія «Stabat Mater» Д.Россіні.

В Києві діяли також й інші музичні гуртки, які об'єднували аматорів та професіональних музикантів. Доволі часто відбувалися гастрольні виступи приїжджих артистів – інструменталістів та вокалістів [45 с.39–40, 45]

Від 1843 року при київському університеті Хору студентів Київського університету. Л.Пархоменко пише, що «(...) перший хоровий осередок університету повстав 1843 року (...)», до чоловічого складу якого докооптували малолітніх бурсачків Софіївського духовного училища (дисканти та альти) [15,45 с. 52, 61–63]. Практично це був церковний хор, який брав участь у літургійних богослужіннях. Проте авторка стверджує, що «(...) у подальшому церковний хор університету, який працював без перерв близько 75 років, понад свою службову функцію відіграв роль мистецького центру, що притягав до себе розмаїтий співочий контингент студентства. На його основі стихійно формувалися вільні артистичні осередки, діяльність яких тяжіла до широких орбіт міського концертно-театрального мистецького життя. Набуті хористами спеціальні навички давали можливість найбільш активній частині цього студентства виходити на шляхи широкої художньо-громадської діяльності – фольклористичної чи мистецько-просвітительської» [455, с. 52–53]. В 1859 році при університеті було засновано просвітительське Товариство співів та музики (яке невдовзі влада ліквідувала – Т.М.), що ставило своїм завданням концертне ознайомлення широкої публіки з кращими прикладами музичної творчості. З Студентським хором м. ін. пов'язана діяльність М. Лисенка та ін., який на початку 70-х рр. намагався створити «стаціонарне хорове товариство», яке, проте, невдовзі розпалося. Проте університетський хор продовжував з перервами існувати, останні 10 років – під керівництвом О.Кошиця [15, с. 56, 57, 58, 60.]

Заснування у Києві в 1863 р. відділення Імператорського Російського музичного товариства та відкриття оперного театру помітно вплинуло на пошавлення музичного життя міста. Почали влаштуватися симфонічні, камерні та вокальні вечори. Для забезпечення високого виконавського рівня концертних виступів та оперних вистав необхідні були добре підготовлені спеціалісти. Завдяки зусиллям дирекції Київського відділення Імператорського Російського музичного товариства, на початку 1868 р. у Києві створено перший в Україні та Росії спеціальний музичний учбовий заклад середнього профілю – музичне училище, яке початково мало п'ять класів – гри на фортепіано, скрипці, віолончелі, співу і теорії музики [645].

В тодішній столиці Росії, Петербурзі перше музичне товариство виникло у 1772 році під назвою «Музичний Клуб» (Музыкальный Клуб) [19]. Б.Асаф'єв пише, що він функціонував протягом 1772–1792 років «(...) та ще декілька років ще, доки бали і маскаради остаточно не проковтнули паростків серйозних музичних задумів» [2]. В 1792 р. виникло нове «Музичне Товариство», що також виконувало симфонічну та ораторійну музику [14, с. 105–106]. натомість в 1802 р. повстало «Філармонічне Товариство», [13, с. 142.] значення якого для історії розвитку музично-виконавської культури Росії Асаф'єв особливо підкреслював. Засноване в Петербурзі в 1802 за ініціативою декількох музикантів придворного театрального оркестру та шанувальників класичної музики, що збиралися на музичні вечори у придворного банкіра А.А.Раля. Метою «Петербурзького Філармонічного Товариства» була популяризація класичної ораторійної та симфонічної музики, а також надання допомоги родинам померлих музикантів імператорських театрів .

До 30-х років відносяться спроби організації у Петербурзі концертних товариств нового типу. Найбільш стійким з них виявилось утворене в сезоні 1839–1840 року завдяки ініціативі групи музикантів «Симфонічне Товариство», концерти якого відбувалися з початку в залі Петербурзького університету, опісля в залі Співочої капели. В 1850 році в наслідок матеріальних ускладнень «Симфонічне Товариство» було зліквідоване [14] і створено О.Ф.Львовим при діяльній участі О.М.Серова, нове об'єднання під назвою «Концертне Товариство». Серов вважав, що Товариство повинно служити як засіб виховання смаку. Концерти товариства (по три на рік) відбувалися у невеликому залі [Співочої] капели [13, 8].

«Імператорське Російське Музичне Товариство», створено в 1859 році на фундаменті заснуваного О.Ф.Львовом «Концертного Товариства». Після утворення у Петербурзі в 1859 році «Імператорського Російського Музичного Товариства» (ІРМТ) [4510; 11; 12] за його зразком подібні відділення повстали у ряді більших міст тодішньої російської держави. Першим було утворене

відділення IPMT у Москві в 1860 році, наступним було відкрито відділення у Києві (1863), далі у Казані (1864), Харкові (1871), Нижньому Новгороді, Саратові, Пскові (1873), Омську (1876), Тобольську (1878), Томську (1879), Тамбові (1882), Тбілісі (1883), Одесі (1884), Астрахані (1891) та інших містах. Протягом 2-ї половини XIX ст. IPMT відіграло провідну роль в музичному житті не тільки Петербурга і Москви, але й всієї країни [16].

В Петербурзі функціонували ще такі об'єднання, як засноване Є.К.Альбрехтом у 1872 році «Петербурзьке Товариство Камерної Музики» (до 1878 – «Санкт-Петербурзьке Товариство Квартетної Музики»), що до 1917 р. своєю ціллю ставило пропагувати російську камерну музику, створений у 1877 р. «Петербурзький Музично-Драматичний Гурток Аматорів», що влаштовував щорічні оперні спектаклі (саме ним в 1884 р. вперше у Петербурзі була здійснена постановка опери Чайковського «Євгеній Онегін»), засноване в 1890 р. «Петербурзьке Товариство Музичних Зібрань», що своєю ціллю мало ознайомлення своїх членів з музичними творами та музично-критичною літературою, «Петербурзьке Товариство Музичних Педагогів та Інших Музичних Діячів» (1899-1912), при якому існувало музично-посередницьке бюро, хор, струнний і вокальний квартети, засноване у 1902 р. за ініціативою О.О.Архангельського «Церковне Благодійне Співоче Товариство», що влаштовувало концерти духовної музики.

В Москві музичні товариства повстали пізніше петербурзьких. Як пише В.А.Натансон, концертне життя Москви до 60-х років XIX ст. було не таким активним як в Петербурзі. У 20-х роках старшина Шляхетних зборів (Благородного собрания) М.Ю.Віельгорський організував концерти з цікавими програмами, для ознайомлення публіки з рідко виконуваними творами К.М.Вебера, В.А.Моцарта та власними. В концерті брали участь солісти, хор та оркестр. В 1834 році на суспільно-просвітницьких засадах році було створене «Московське Музичне Зібрання» («*Московское Музыкальное Собрание*»), яке хотіло взяти на себе на себе право керувати музичним смаком та освітою московської публіки. Воно об'єднувало понад двісті п'ятдесят членів та професіоналів. Однак проіснувало воно недовго. Великосвітські шанувальники музики виявилися невідповідними до систематичних концертних виступів [14, 45с. 17].

Усі ці музичні товариства, що в більшості випадків об'єднували аматорів музики, прагнули утворити такий осередок, який був би в змозі організувати регулярні концерти не тільки камерної, але, передусім – симфонічної музики. Важко собі уявити, але в середині XIX століття такі концерти в Москві були рідкісним явищем. Характерною рисою музичного життя Москви було інтенсивне домашнє музикування – в салонах М.Ю.Віельгорського, З.О.Волконської, Н.І.Голіциної виступали, демонструючи свою майстерність видатні зарубіжні та російські музиканти. В гуртках мистецької інтелігенції музика та її виконання були в великій пошані. Квартетне виконавство розквітало в домах любителів музики [14, с. 19–20].

В зв'язку з відкриттям в 1860 р. московського відділення РМТ, музичне життя давньої столиці Росії значно активізується. Товариство згідно статуту проводило регулярні щорічні цикли з 10 симфонічних концертів, з продуманою, різноманітною та цікавою програмою. Таким чином, московська публіка, «(...) отримала можливість познайомитись з кращими зразками класичної та сучасної музики у старанному мистецькому виконанні» [5, 45с. 12–13]. Завдяки різноманітній широко-плановій діяльності Імператорського Російського Музичного Товариства пошавилась творча праця російських композиторів та критиків, активнішим стало музичне життя усіх місцевостей, в яких воно діяло – завдяки активізації ведення концертної діяльності солістами різних спеціальностей, різноманітними ансамблями, хоровими колективами, симфонічними оркестрами. До їх утворення IPMT ставилось дуже прихильно. Чи не найголовніше – Товариство сприяло організації сітки музичних навчальних закладів – музичних училищ та консерваторій, які готували відповідно підготовлені музичні кадри. З їх діяльністю пов'язана творча праця багатьох видатних композиторів, виконавців і теоретиків.

В 1874 році було організоване «Товариство Російських Драматичних Письменників та Оперних Композиторів» з метою захисту матеріальних інтересів їх членів (в 1877 р. до складу товариства увійшли композитори П.І.Чайковський, А.Г.Рубінштейн, М.П.Мусоргський та ін.), в 1878 р. повстало «Російське Хорове Товариство» [145], у 1883 р. – «Московське Філармонічне Товариство» (при якому існувало Музично-драматичне училище, засноване 1878 р., та на базі якого був створений Державний Інститут Театрального Мистецтва [ГИТИС], що було основане на базі «Товариства Аматорів Музики», яке щорічно організувало 10 симфонічних концертів. В цьому місті в XIX ст. існували також такі товариства, як «Московський Лідертафель», «Московське Товариство Шанувальників Оркестрової, Камерної та Вокальної Музики» (засноване у 1895 р.), концертна музично-просвітницька організація «Гурток Шанувальників Російської Музики» (1896–1912) [145].

Висновки. Феномен музичних товариств в XIX ст. полягав саме в тому, що вони в певному історичному періоді історії відобразили сучасні суспільні процеси, відіграли одну з ведучих культуро-і націотворчих функцій в суспільстві. Через виконавську, пропагандистську діяльність в широких суспільних верствах, вони виховували музичну уяву і традиції, формували естетичний смак суспільства, створювали широкі можливості для професіоналізації музичної освіти. Освітня, педагогічна діяльність музичних товариств створила підґрунтя для виникнення музичних консерваторій, училищ, академій, філармоній, та інших музичних мистецьких організацій. Завдяки їх діяльності вироблялись слухові навички, стильові норми, закріплювали традиції, проте водночас і долались стереотипи.

Агаева Т.Н. Очерк истории любительского хорового пения в России / Т.Агаева // Русское Хоровое Общество - 100 лет. Сборник статей / Предисл. В.Г.Соколова. – М., 1979. – С. 16–39.

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века / Б.Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1968. – С. 141–142.
2. Бурдейна-Публика Т. Філармонічні товариства у соціокультурному житті України другої половини XIX-першої половини XX ст./ Т.Бурдейна-Публика // Наукові записки. Тернопільський Національний педагогічний інститутім. В. Гнатюка. Національна Музична Академія ім. П.Чайковського. – Тернопіль-Київ, 2009. – С. 89–94.
3. Замечательные русские хоры и их дирижеры (краткие очерки). – М. 1963.
4. Келдыш Ю. 100 лет Московской консерватории. – Москва : Музыка, 1966. – С. 12–13.
5. Київське державне музичне училище ім. Р.М.Глієра / Відповідальний за випуск В.Козин. – Київ, 1993. – С. 4.
6. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного минулого Києва / М.Кузьмін. – К. : Музична Україна, – С. 39–40.
7. Локшин Д.Л. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры / Д. Локшин. – М, 1953.
8. Мазепа Л. Шлях до Музичної Академії у Львові.// Л.Мазепа, Т.Мазепа. – Т. 1. – С. 65–69.
9. Моисеев Г.А. Великий князь Константин Николаевич – президент Императорского Русского музыкального общества / Г.Моисеев // Наследие. Русская музыка – мировая культура. – Вып. 1. – 2009. – С. 128–154.
10. Моисеев Г.А. Великий князь Константин Николаевич и Московское отделение Русского музыкального общества / Г.Моисеев // Музыковедение. – 2009. – № 10. – С. 12–19.
11. Мохначева М.П. Русское музыкальное общество: История создания и организационное устройство / М.Мохначева // Актуальные проблемы истории русской культуры. – Москва, 1991. – С. 157–181.
12. Натансон В.А. Из музыкального прошлого Московского университета / В.Нагансон. – М. : Госмузиздат, 1955. –119с.
13. Натансон В.А. Перед открытием Московской консерватории / В.Нагансон // Московская консерватория. 1866-1966. – Москва : Музыка, 1966. –С. 17, 19–20.
14. Пархоменко Л. До історії хору Київського університету. / Л.Пархоменко // Українське музикознавство. – В. 19 – К. : Музична Україна, 1984. – 52–53, 56, 57, 58, 60, 61–63.
15. Пузыревский А.И. Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909) / А. Пузыревский. – СПб., 1909. – С. 7.
16. Сердюк О. Українська музична культура : Від джерел до сьогодення / О. Сердюк, О. Уманець, О. Слюсаренко. – Харків, 2002. – 426 с.
17. Соколов Н. Энтузиасты русской музыки / Н.Соколов. // «СМ». – 1971 – № 12.
18. Столпянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге / П.Столпянский. – Ленинград : Музыка, 1989. – С. 103, 105–106.
19. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX століття) / М.Черепанин. – Київ, 1997.
20. Bekanowski J. Na strunach «Harfy» / J.Bekanowski. – Warszawa 1981. – С. 185, 254–255.
21. Chomik I. Warszawskie Towarzystwo Spiewacze Lutnia w latach 1886 1914 Szkice o kulturze muzycznej XIX w. / I.Chomik. – Т. I. – Warszawa, 1971. – S. 168–185. 216/
22. Czerepanyn Miron, Polski chór «Lutnia» we Lwowie. / M.Czerepanyn // Lwów: miasto-społeczeństwo-kultura / Studia z dziejów Lwowa pod redakcją Henryka W. Żalińskiego i Kazimierza Karolczaka. – Т. II. – Kraków, 1998 –S. 425–433
23. Цит. за працею М.Квятковської. – С. 38–39.
24. Kosim J.E. T.A.Hoffmann i Warszawskie Towarzystwo Muzyczne / J.Kosim. // Szkice o kulturze muzycznej XIX w. – Studia i materiały, t. 2 /pod. red. Zofii Chechlińskiej. – Warszawa : PWN, 1973. – S. 136–141
25. Kwiatkowska M. Życie muzyczne Warszawy w latach 1795-1806. / M.Kwiatkowska // Szkice o kulturze muzycznej XX wieku. – Studia i materiały, t. 5/ pod red. Zofii Chechlińskiej. – Warszawa: PWN, 1984. - с. 9,42
26. Nowak-Romanowicz A. Józef Elsner. Monografia /A.Nowak-Romanowicz. – Kraków, 1957. – S. 74.
27. Poliński A. Warszawskie Towarzystwo Muzyczne / A.Poliński. // Tygodnik Ilustrowany. – Warszawa, 1896. – N. 11. – S. 208, 255.
28. Puklińska-Szepietowska H. Życie koncertowe w Warszawie (lata 1800–1830) / H.Puklińska-Szepietowska // Szkice o kulturze muzycznej XIX w. – Studia i materiały, t. 2 /pod. red. Zofii Chechlińskiej. – Warszawa : PWN, 1973. – S. 42, 45, 46.
29. Spóz A. Tradycje moniuszkowskie w Warszawskim Towarzystwie Muzycznymw latach 1871–1914 / A.Spóz. // Szkice o kulturze muzycznej XIX w. – Studia i materiały, t. 2 /pod. red. Zofii Chechlińskiej. – Warszawa : PWN, 1973. – S. 232, 234–235, 245–248.

30. Wiora W. *Europäischer Volksliedgesang* / W. Wiora. – Köln, 1952.
31. Wiora W. *Die Vier Weltalter der Music. Ein universalhistorischer Entwurf* / W. Wiora. – Bärenreiter; Veränderte und erw. Neuausg edition, 1988. – 195 s.
32. *Allgemeine Musikalische Zeitung* – 1800. – № 13. – S. 221–223.
33. *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*. – Warszawa, 1805. Nr. 39. – S. 476;
34. *Gazeta Korespondenta*. – Warszawa, 1814. – Nr. 88. – S. 1576.
35. *Gazeta Warszawska*. – Warszawa, 1797. – Nr. 81, dod. II. – S. 1262.
36. *Gazeta Warszawska*. – Warszawa, 1801. – №5 dod.. – S. 90; № 12 dod. – S. 2101; № 94 dod. – S. 1565.
37. *Gazeta Warszawska*. – Warszawa, 1806. – Nr. 62. – S. 1004.
38. *Ruch Muzyczny*. – Warszawa, 1857. – Nr 5. – S. 37; 1861. – Nr. 12 – S. 182.
39. *Tygodnik Illustrowany*. – 1896. – S. 254.

В статті розглядається історія виникнення та діяльності музикальних обществ кінця XVIII–XIX ст., їх вплив на організацію музикальної життя в таких містах як Варшава, Київ, Петербург та Москва. Просліджується процес адаптації общественного інститута цих музикальних обществ в соціальної та культурної життя Польщі, України та Росії, подібно тому, як це раніше відбувалося в країнах Західної Європи. Ці музикальні общества не тільки відображали сучасні громадські процеси, їм вважалося виконувати одну з провідних культурологічних та національно-творчих функцій в обществі.

Ключові слова: музикальна культура, музикальне общество, музикальне об'єднання, музикант-любитель, концерт, музикальне виконання.

In this article is presented the history of musical societies, their creation, activity and importance in the music life of Warsaw, Kiev, Petersburg and Moscow at the end of 18th and in 19th century. According to the models taken from the West in Eastern Europe takes place a process of adopting of this phenomenon. These societies reflect contemporary, social aspects of musical life. They played the many functioned role in a society.

Key words: musical culture, musical society, music lover, concerto, musical performance.

УДК 78.07

Богдан Кіндратюк

ДЗВОНАРСЬКА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Зроблено нарис основних результатів кампанологічних студій, завдяки яким прослідковано на базі широкого кола джерел і відповідних досліджень формування наукових уявлень про дзвонарську культуру України. Це допомогло подати нові погляди на історію дзвонів і розвитку дзвонарського мистецтва, значення місцевих приписів дзвонів у церковному обряді та світські функції, зробити огляд споруд для розміщення цих ударних музичних інструментів, стан їхнього збереження, збір пожертв на відливання дорогих дзвонів і будівництво дзвіниць, описати мистецтво дзвонарів, осмислити відображення дзвонів і дзвонів у народній культурі, красному письменстві, візуальних мистецтвах, музиці, що засвідчує велике значення дзвонарства в духовному житті народу.

Ключові слова: дзвони, біла, ідіофони, дзвіниці, дзвонарі, дзвонарська культура, кампанологічні джерела, музика, християнство, методологія, церковний обряд, світські функції, пожертви, народна культура, література, мистецтво.

Дзвони й дзвіночки як музичні інструменти є важливою складовою культури людства й відомі на етнічних просторах українців із давніх-давен. Запровадження в Русі-Україні християнства надало нового поштовху для розвитку дзвонарської культури. Утверджувалися нові функції дзвонів у літургійній практиці, у церковному й світському житті. Це зумовило появу місцевого виробництва дорогих дзвонів, різні варіанти їхнього підвішування та урізноманітнювали способи дзвоніння. Формувалась особлива мистецько-виконавська культура. Дзвін і його звучання стають одним із найяскравіших елементів звукового простору міст, містечок і сіл; майже до середини ХХ ст. відливання дзвонів було єдиним постійним звуком у назагал тихому довкіллі. Звуки дзвонів упорядковували плінність часу, вістували торжество, празники, сповіщали про сумні й трагічні події, тривожно вдаряли на сполох.

© Кіндратюк Б., 2012–2013

Однак, дзвони й дзвонарське мистецтво за своїм висвітленням посідали скромне місце в історії української культури. Коли і як появилися дзвони на землях предків українців? Що слугувало розвитку дзвонарської культури в княжу добу, часи козацької держави, у модерну добу? Як вироблялися дзвони й де їх розміщували? Яке місце займали дзвони в щоденному житті народу? Нині вже зроблено успішну спробу дати відповідь на всі ці питання та й інші в монографічному дослідженні «Дзвонарська культура України» [2]. Видання підготоване на кафедрі музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка та в Інституті Літургійних Наук Українського Католицького Університету (Львів).

На основі широкого кола джерел і відповідних досліджень нами зроблено успішну спробу прослідкувати формування наукових уявлень про дзвонарську культуру України, подати нові погляди на історію дзвонів і розвитку дзвонарського мистецтва, зокрема, їхнє запровадження в Русі-Україні, показати її значення в поширенні дзвонарства на теренах Східної Європи. Також окреслено формування уставних засад українських дзвонів, значення місцевих приписів биття у дзвони в церковному обряді та світські функції, засвідчено особливу роль самовдосконалення дзвонарями мистецтва гри, зроблено огляд споруд для розміщення цих ударних музичних інструментів, стан їхнього збереження. Показано значиме місце, яке займали дзвони й дзвоніння в народних обрядах, громадському побуті. Зауважено, що образ дзвонів, їхня музика, як феномени, котрі мають особливий сакральний смисл, знайшли певне відлуння в народній культурі, творчості прозаїків, поетів, митців візуальних мистецтв, композиторів. Це засвідчило велике значення дзвонарства в духовному житті народу.

У теоретико-методологічних засадах дослідження дзвонів і дзвонів в Україні враховувався зв'язок історичного процесу з життям народу, приділялася прискіплива увага джерелам і їхньому введенню в науковий обіг, вивчалися маловідомі пам'ятки й археологічні знахідки, досліджувався вплив дзвонарства на народну культуру й різні види професійної творчої діяльності. Ми спиралися на розроблену в органології методику опису музичних інструментів. Це допомогло провести системні й комплексні студії дзвонів в українській культурі.

Такі інструменти спеціально досліджує кампанологія (від італ. *campane* – дзвін). На Заході вона розвивається вже понад 200 літ, а цей термін уперше застосував, правдоподібно, німецький дослідник Йоганн Готфрід Ган (Johann Gottfried Hahn) (1747–1813) у праці «*Kampanologie, oder praktische Anweisung, wie Läut- und Uhr Glocken verfertigt, dem Glockengiesser verakkordiert, behandelt und repariert werden*» (Ерфурт, 1802). Ця порівняно молода наукова дисципліна вивчає дзвони й усе те, що з ними зв'язане, зокрема, різні аспекти їхнього побутування – від виготовлення та функціонування до відображення у фольклорі, мистецтві, творчості письменників, композиторів.

Дзвін – визначне явище матеріальної та духовної культури одночасно, що проявляється в ній у різних аспектах: магічному, культовому, суспільному, економічному, візуальному й т. п. Найбільший його зв'язок із музикою, що розширило можливості творчих проявів людини в мистецтві звуків. Наше вивчення цього інструмента не обмежилось тільки його описом, ми вийшли на суспільні, музикознавчі й загальноестетичні узагальнення та гіпотези. Однак формальних і матеріальних характеристик в ідентифікації виду дзвона замало. Потрібні були також відомості про середовище, у якому він виник і вдосконалювався, причини, що викликали появу й укладений у нього зміст.

Наша тривала дослідницька праця сприяла виробленню певної власної методики, яку можна окреслити такими напрямками: виникнення дзвонів та їх історичний розвиток; джерела до вивчення дзвонарської культури; дзвони в систематичі музичних інструментів Еріх Марії Горнбостеля – Курта Закса; виготовлення дзвонів (матеріал, технологія); виконавська техніка; суспільні функції цих ідіофонів; їхнє відображення в культурі й мистецтві.

Розмаїття видів дзвонів і їхня значимість підтверджуються ще й тим, що при обґрунтуванні ідеї застосування цифрової системи для зручного користування каталогами й описами музичних інструментів Е.М.Горнбостель (1877–1935) і К.Закс (1881–1959) узяли за приклад надання коду гlockenшпілю (карийону, фр. *carillon* (карийон) – дзвіночки, *carillonnen* – наслідуючи передзвін) [3, с. 65]. За ознаками, прийнятими в цій систематичі, згадується ідіофон, якому надано порядковий номер 1. Оскільки звук виникає від удару, він належить до першого підкласу й до числа 1 додають ще одну 1 (ударні ідіофони=11). Позаяк по інструменту вдаряють безпосередньо, числовий ряд виявиться 111; оскільки це ідіофон, по якому вдаряють, він отримує число 2 (1112=ідіофони, по яких вдаряють). Подальша диференціація веде до нумерації 11124 (посудини, у які вдаряють), 111242 (дзвони), 1112422 (набір дзвонів), 11124222 (підвісний набір дзвонів), 111242222 (набір язикових дзвонів). Для зручності читання цього числа ставлять 111.242.222. Перша група показує, що характеризується ідіофон, по якому вдаряють безпосередньо, а перша й друга разом – що мовиться про дзвони [4,

с.235]. Стосовно бил, які з погляду органології є ударним ідіофоном трьох видів: ксилофон (дерев'яний), літофон (кам'яний), метолофон (металевий) [1, с. 91] то вони отримали код 111.22 (пластинки, по яких ударяють), 111.221 (одинокі пластинки, у які вдаряють).

Успішні студії дзвонів і дзвонів в Україні стали можливі завдяки формуванню поважної джерельної бази, глибокого та всебічного вивчення її складових, у яких відобразилися найрізноманітніші форми побутування дзвонарства. Та чимало з джерел, які б дозволили розкрити особливості дзвонарства в різних регіонах України, не збереглося, але з наявних іноді судимо про його розвиток на інших її теренах. Так само за аналогією відливання дзвонів, яке описане в західних джерелах, спробували реконструювати виготовлення дзвонів у княжі часи. Джерельну основу наших студій забезпечили успіхи археологічної науки. Усе це допомогло окреслити історію українського дзвонарства, проблеми його глибшого вивчення.

Засади дослідження дзвонів і дзвонів в Україні обумовили структуру нашої книги. Перший розділ знайомить з історіографією та джерелами вивчення дзвонів і дзвонарського мистецтва України. Уперше показано історичні передумови становлення підґрунтя сучасного українського кампанологічного джерелознавства, значення цієї галузі науки як конкретнішої основи, аніж органологія, для вивчення дзвонарства, формування його джерельної бази, встановлення її повноти й фундаменту методики аналізу отриманих відомостей. Розроблення методології кампанологічних студій передбачало обрання сукупності теоретичних принципів і засобів здобуття відомостей про дзвонарство, дослідницького інструментарію систематизації та тлумачення отриманих знань. При розгляді наукового внеску багатьох дослідників у формування наукових уявлень про дзвонарську культуру України, намагалися розкрити стан вивченості нашої теми, міру розробленості окремих його питань і визначали ті, що потребували подальших студій.

Другий розділ присвячений студіям історії дзвонів і дзвонів в Україні. Осмислено нові погляди на появу дзвонів і розвитку дзвонарського мистецтва, розглянуто факти, що підтверджують побутування бил, бубенців і дзвінків у дохристиянській Україні. Вивчення витоків дзвонарської культури окреслило міцні основи у використанні давнім населенням на цих теренах ідіофонів. Вони займали значиме місце в праці, побуті, духовному житті представників різних культур. Згодом цьому сприяла консолідація східних слов'ян у племінні союзи, що керувалися князями, виникнення укріплених центрів, їхнє переростання в справжні міста й ремісничі осередки. Вивчення джерел засвідчило, що в Київській Русі добре дбали за Церкву – запоруку розвою дзвонарства. Лаконічні літописні записи повідомляють про неабияку роль різних дзвонів у світському й церковному житті, їхні функції тощо. Значення княжого Києва та його спадщини в історії дзвонів і дзвонів як невід'ємної складової церковних богослужень у тому, що, прийнявши християнство, Київська Русь запозичила звичай закликати до богослуження за допомогою бил, регламентоване відзначення найурочистіших його місць та ін. Перейнявши ж дзвони із Заходу, Старокиївська держава пристосувала їх до церковного й світського життя, налагодила їхнє місцеве виробництво, що сприяло розвою дзвонарської культури на Русі. Пізніше сформувалася власна практика використання бил і дзвонів, створена й утверджена багатовіковим досвідом, що знайшло своє відображення в церковних уставах. Важко переоцінити значення в цьому безперервному процесі Галицько-Волинського князівства, яке безпосередньо межувало з латинським світом і трансформувало цю культуру на інші руські землі. Характерна роль у розповсюдженні дзвонів і дзвонів, удосконаленні дзвонарського мистецтва також належить монастирям, побут яких потребував цілодобового регламентованого використання бил і дзвонів. Порівняння відомостей із різних літописів дозволив уточнити окремі деталі, зокрема, стосовно початків зародження української дзвонарської термінології.

У розвої дзвонарства в ранньомодерній добі підкреслюємо формування яскравих національних особливостей. Чимала кількість дзвонів козацької доби, монументальність окремих із них, їхнє мистецьке оздоблення – приклад високого технічного й художнього рівня українського дзвонарства, що досягло особливого розвитку впродовж другої половини XVII – на початку XVIII ст. Значення цих сакральних інструментів для християн відобразилось у запровадженому Чині освячення нового дзвона. Удосконалення технології їхнього відливання, покращення їх оздоблень сприяло залученню багатьох майстрів до виготовлення цих сакральних пам'яток і пізнання його секретів. Серед таких осіб були місцеві та прибулі людвигарі, що володіли вже мистецтвом виготовлення вельми великих дзвонів, розміри й краса звучання яких дивували чужинців. Виробництво цих унікальних пам'яток художнього ливарництва поширилося в багатьох регіонах України. Порівняння дзвонів, відлитих на її теренах у різні епохи, дозволило побачити поруч із простотою оздоблень і лаконічних написів на виробках людвигарів попереднього часу пишноту оформлення ними барокових відливів. Їх особливістю є вдале поєднання орнаментальних фризів із

пропорційним ритмом графем у вигляді імен, дат, фундаторських написів, декоративних картушів. У пластиці й декорі українських дзвонів убачають розвій західноєвропейських формотворчих ідей, переосмислених місцевою мистецькою традицією. Яскраво проявились українські національні особливості в оздобленні дзвонів, написах на них. Значимість майстрів підтверджується відомостями, які вони залишали про себе серед дзвонів оздоблень. Узвичаїлося виготовляти дзвони з трофейної артилерії. Важливе місце в розвитку дзвонарства продовжували займати монастирі, зокрема тому, що тут часто працювали людвигарі. Сприяло цьому й багатство чернечих обителів. Прагнення оснастити дзвонами свої церкви спричинило включення широкого кола людей до значних матеріальних пожертв для придбання чи відливання цих музично-літургійних інструментів. Фундування цього в час ведення визвольної боротьби українського народу проти польського гніту дорівнювало виділенню коштів на будівництво монументальних споруд.

Разом із втратою національних особливостей в оформленні дзвонів, позитивним для дзвонарської культури України Нового часу стало збільшення кількості парафій, упровадження тут давніх традицій церковних і світських дзвонів. Усе глибше усвідомлювалася роль бил і дзвонів у церковній музиці. Їхнє значення добре розуміла тодішня влада. Дзвони продовжували відливати не тільки в спеціальних майстернях, а й безпосередньо в парафіях. Розвиток промисловості загострив конкуренцію між виробниками дзвонів, що сприяло розширенню спектра послуг, які надавалися відливниками. Поступово задовільнялася потреба в оснащенні новозбудованих дзвіниць кращими наборами дзвонів, за формування яких, як і в попередні часи, передусім турбувалися парафіяни. У фактах жертвування на придбання цих ударних інструментів бачимо різні спонукання до здійснення таких добрих справ представниками всіх соціальних станів, етнічних спільнот. Наприкінці XIX – на початку XX ст. у Галичині й Закарпатті на вимогу замовників дзвонів у оздобленні таких сакральних пам'яток з'являється більше українських ознак.

Про церковні засади дзвоніння, їхнє функціонування в церковному обряді, поширеність в українських церквах написано в третьому розділі. Розвиток дзвонарства в Україні супроводжувався формуванням певних уставних приписів, народних звичаїв використання дзвонів. Це регламентувало способи биття в них, тривалість їхнього звучання, що впливало з вимог культу, обрядових форм, життя міст і сіл, їхніх традицій. У свою чергу різні дзвоніння вносили в усе це певний порядок, етикет, упорядковували й надавали їм святкового чи сумного настрою. Завдяки виробленню низки заходів, у дітей і дорослих формувалося шанобливе ставлення до дзвонарства. Це стало однією з причин глибшого проникнення бил, бубенців, дзвінків і дзвонів у побут і звичай українців. Вивчення функцій цих ідіофонів і дзвонів сприяє нинішньому впорядкуванню їхнього використання, зокрема, як складової створення особливої об'ємності й багатозначності храмового простору.

Окрім уставного використання дзвонів перед, під час і після богослужень, вони мали ще інше важливе значення в житті людей. Сповіщали про смерть і звучали на похоронах, згуртовували народ під час стихійних і громадських нещасть, скликали на віча. Дзвоніння було домінантою звукової палітри ще середньовічного міста. Лунаючи із дзвіниць церков, монастирів, міської ратуші, відбиваючи час, дзвоніння надавало життю пульс і ритм, було мовою, якою влада взаємодіяла з жителями. Хоч дзвони звучали часто, але ніхто не залишався байдужим до їхнього голосу. Усі розуміли, що означав кожен їх удар. Це коректувало дії соціуму, за необхідності спрямовувало їх, змінювало усталений плін життя. Дзвоніння ввійшли у свідомість як провісник добра й правди. Голос дзвона, що наповнений великою силою етичної дії, відобразився в народних віруваннях, заклик до совісті, пробуджував людську душу. У пору Великого посту він зазивав до покаяння, не залишав людину й після смерті, поєднуючи свій скорботний подзвін із голосінням за померлим, окрилював у пасхальну ніч сподіванкою вічного життя, коли гудіння великоднього благовіста сповняє душу надією дива – здійснення обітовань, її відродження.

Дзвони віддавна були необхідні для оборони, подавання гасел і скликування війська до замку, ними страхали ворогів. Дзвоніннями в середньовічній Європі лікували, воно укріплювало духовну міць людей, було тією помічною силою, яка оздоровлювала під час різних стихій і пошестей. Дзвони традиційно звучали на відзначення святкових днів і різних урочистостей. Великою честю було зустрічати й проводити кого-небудь їхньою музикою. Під звуки дзвонів спалювали непотрібні документи. Дзвони були одним із засобів міжнародної боротьби. Різноманітні їхні функції в церковному й світському житті, зокрема оберегова, відобразилися в місцевих звичаях українців. Важко переоцінити значення дзвонів у соціалізації особистості – її вихованні. Значима роль, яку відігравало дзвонарство в житті сіл, містечок і міст, відобразилась у різних функціях дзвонів: сигнально-комунікативній, магічній, художньо-естетичній та ін. Специфіка побутування цих

музичних інструментів і їхніх звучань у різних ситуаціях як у минулому, так і тепер знайшла широке відлуння в народній культурі.

Четвертий розділ монографії присвячений питанням історії споруд для дзвонів, функції дзвіниць, способам підвищення дзвонів і дзвоніння; окремо мовиться про приписи стосовно збереження цих музичних інструментів та їхні реквізиції; виконання обов'язків дзвонаря. Останнє потребує від паламаря, церковного сторожа, чи спеціально призначеного дзвонаря, у будь-яку пору року часто підніматися на споруду для дзвонів і видзвонювати різні за призначенням канонічні музичні побудови чи створювати свої. Це викликає в християн відповідні настрої та переживання. Значимість осіб, які творять музику дзвонів, зумовила приділення увагу їхньому життю й правовому підґрунтя діяльності, навчанню, описові їхніх функцій, турботі громади про дзвонарів (оплата праці й налагодження побуту, піклування громади про його покращення, увага до моральності та якості виконання обов'язків тощо). Це забезпечувало розвій мистецтва гри на дзвонах.

П'ятий розділ показує відображення дзвонів і дзвоніння у народній культурі, красному письменстві, візуальних мистецтвах, композиторській творчості. У народній культурі, як феномені колективної творчості народу, що включає надбання різних епох від глибокої давнини до нинішнього часу, засвідчено особливо шанобливе ставлення до дзвонів і дзвоніння, їхнє возвеличення та віра в магічну дію. Постійне звучання дзвонів вплинуло на народну свідомість, сформувало своєрідну знакову систему. У мові народу слова «било», «клепало», «дзвін», «дзвонар», «дзвіниця» отримали розмаїте етнокультурне забарвлення, стали знаками української культури. Поступово в ній сформувалося своє бачення та розуміння дзвонарства. Відомості з народної мудрості цінні ще й тим, що наче оживляють і доповнюють скупі й фрагментарні звідомлення археологічних і писемних джерел про різні складові української дзвонарської культури.

Своєрідним доповненням до опису дзвонарської культури стали відомості, отримані з такого специфічного кампанологічного джерела, як художня література. Значна частина письменників виступає в характеристиці життя людей, їхніх звичаїв як літописці, етнографи. У побутових і пейзажних картинах деяких авторів живописна образність зв'язана з точністю та предметністю. Аналіз творів прозаїків і поетів показав значне розповсюдження дзвонів і дзвоніння у тій чи іншій епосі, допоміг проілюструвати певні положення, посилити емоційне сприйняття дзвонарського матеріалу, розкрив вплив на автора музики дзвонів як помітної звукової реалії сучасного йому життя. Розгляд прозових і поетичних творів, де чутливо й правдиво зображено почуте калатання в била, дзвони, дію їхнього звучання на побутовий уклад, емоційну атмосферу, сприяв вивченню взаємовідношень побуту й музики дзвонів, а також впливу вражень від неї на навколишнє середовище. Урешті-решт, це дозволило краще відповісти на питання: «Яке місце займало дзвонарське мистецтво в українському житті, у думках і почуттях людей, чому воно було їм потрібне та як задовольнялася потреба у музиці дзвонів?»

Широке побутування дзвонів і дзвоніння отримало значне відображення у візуальних видах мистецтва, зокрема, малярських полотнах, графічних творах, книжкових мініатюрах і гравюрах, гуцульських кахлях тощо. Митці звертали увагу на ту чи іншу особливість епохи, складовими яких були дзвони й дзвіниці, поетично передавали їх образи. Мистецька індивідуальність художника сприяла прагненню проголосити своєю роботою певні ідеї, донести їх до людей. Фіксує образ міста чи села, митці намагались у звичайних мотивах знайти красу й саме в цьому допомагало відображення сторожових веж, високих дзвіниць і ратуш. Вони були однією з вертикальних доміант архітектурного пейзажу. Їх образи стали обов'язковим тогочасним його елементом, служили символом могутності й упорядкованості життя, міцності оборони та майстерності будівничих, уміння ними творити красу й довершеність. Дзвіниці, як правило, змальовувалися біля храму чи були його складовою, але все ж вони носять самостійний характер, часто виділяються висотою. Використання зображення ратуші з годинниками символізувало панування магдебургського права, де бій годинникових дзвонів позначав хід часу, свідчив про впорядкованість життя людей.

Митці не обмежувалися сухою, протокольною фіксацією того чи іншого мотиву, а прагнули своїм пейзажам надати певного психологізму, намагались повернути так, аби їхні роботи хвилювали певними настроями. Вони, мабуть, швидше народжувалися завдяки сприйняттю величних дзвіниць, ратуш, спостереженням за творчістю дзвонарів як церковних музик, звучання дзвонів. Характерні вежі творили своєрідність архітектурного краєвиду того чи іншого села, міста, їх упізнаваність. Уплетення таких зображень допомагало скорішому підкоренню чутливих глядачів насамперед життєвою правдою, щирістю, ліризмом. Відображення дзвіниць у малярських і графічних композиціях допомагали реалізувати прагнення до урочистості, монументальності, барокової пишності. Друкування книг, естампів, поштових листівок із видами дзвіниць, дзвонів тощо широко пропагувало досягнення

дзвонарства, зміцнювало шанобливе ставлення до нього. Загалом зображення його складових у візуальних видах мистецтва як важливому кампанологічному джерелі переконує в глибокому проникненні бил, дзвонів і дзвоніння у всі сфери життя українців. На часі відшукування нових творів іконографії дзвонарської культури, ретельні студії всіх збережених пам'яток, адже подальше системне дослідження таких джерел разом з іншими, сприятиме ґрунтовному вивченню особливостей дзвонарства України.

Феномен дзвонарства, що просякнув життя людей і був важливим чинником впливу на різні сторони життя, не могли обійти увагою українські творці музики. Серед її яскравих здобутків, завдяки вибору композиторами концепційних і драматичних моделей, чуємо використання дзвонів і дзвінків, імітацію їхніх звучань. Занурюючись у міфи народнопоетичного українського мислення та ментальності, висловлюючись у руслі іномовлення, метафор, алегорій, озвучуючи крайні вияви тиші чи емоційних поривів, конфліктний драматизм тощо, спосіб мислення композиторів спонукав їх до комбінування фольклорних елементів, фактурних комбінацій, збагачення своїх творів колористичними елементами, зокрема, завдяки використанню звучань ідіофонів чи імітації сузір'їв їхніх ударів. Прикметні ознаки дзвонарського мистецтва, у тому числі наслідування різними засобами дзвоніння, утілились у широкій амплітуді індивідуальних стилів. Це сприяло оновленню жанрового поля, кращому символіко-метафоричному сприйманню поетичних текстів, унесенню експресивно-символічної інтонації в тембральні комплекси.

У додатку добре ілюстрованої монографії, окрім покажчиків місцевостей відливання та реставрації дзвонів, імен і географічного довідника, подана нотографія й дискографія дзвоніння. Укладена на CD електронна база даних «Давні дзвони України (XI–XVIII ст.)» разом із розгорнутим списком використаних архівних і літературних джерел стане в нагоді при подальших наукових пошуках всебічного висвітлення складових дзвонарської культури. Вона, на наш погляд, охоплює відливання дзвонів і будівництво споруд для них, їхнє церковне й світське використання, підготовку дзвонарів і творення ними дзвонарських композицій, а також функціонування дзвонарства в суспільно-побутовій, церковно-сакральній і народно-обрядовій сферах; значущим є відображення цього в красному письменстві, візуальних видах мистецтва та музиці як своєрідних кампанологічних джерел.

1. Есипова М. Било в традициях древних религий: христианство и буддизм / Маргарита Есипова // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад: Гимнология. – Кн. 3: Матер. междунар. науч. конф. (Москва, 15–19 мая 2000 года) / ред. Ирина Лозовая. – Москва, 2003. (Гимнология, кн. 3). – С. 87–93.
2. Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України : монографічне дослідження / Богдан Кіндратюк; наук. ред. Юрій Ясіновський. – Івано-Франківськ : Вид-во Прик. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. – 860 с. – (Історія української музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України).
3. Павленко В. Словник іноземних музичних термінів та виразів: навч. посіб. для вищих навчал. закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації / Вячеслав Павленко. – Вінниця: Нова книга, 2005. – 384 с.
4. Хорнбостель, фон Э.М. и Закс К. Систематика музыкальных инструментов; пер. И.Алендер / Эрих-Мария фон Хорнбостель, Курт Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и матер.: в 2 частях. – Ч. I. – Москва, 1987. – С. 229–261.

Сообщается о главных результатах кампанологического исследования, благодаря которому прослежено на основании широкого круга источников и соответствующих исследований формирование научных воззрений на колокольную культуру Украины. Это помогло раскрыть новые взгляды на историю колоколов и развития искусства звонарей, значение местных предписаний звонов в церковном обряде и их светские функции, сделать обзор сооружений для размещения этих ударных музыкальных инструментов, состояние их сохранения, сбор пожертвованных на изготовление колоколов и строительство колоколен и звонниц, описать искусство звонарей. Осмыслено также отображение колоколов и звонов в народной культуре, красной письменности, визуальных искусствах, музыке, что свидетельствует о большом значении колоколов и звонов в духовной жизни народа.

Ключевые слова: колокола, била, идиофоны, колокольни и звонницы, звонари, колокольная культура, кампанологические источники, музыка, христианство, методология, церковный обряд, светские функции, народная культура, литература, искусство.

Was made an attempt to show the main results of campanological monograph, which is offered to the reader is based on a wide range of sources and relevant researches and is the first attempt to observe the

formation of scientific ideas related to the art of bell-ringing in Ukraine. The work reflects new views on the history of bells and the development of the art of bell-ringing, the importance of local norms of bell-ringing in religious rites and their public functions. It reviews the buildings in which these musical instruments are to be installed, their condition, and describes the art of bell-ringers. The author summarizes the reflection of bells and bell-ringing in folklore, literature, visual arts, music, which testifies to a great role of bell-ringing in the moral and cultural life of the people.

Key words: bells, beats, bell-ringers, art of bell-ringing, campanological sources, music, christianity, methodology, church ritual, folk culture, literature, art.

УДК 78.481

Ірина Зінків

КОНСТРУКЦІЯ БАНДУРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

Стаття присвячена вивченню розвитку бандури київського та харківського типів в українській діаспорі. Аналізується розвиток торбаноподібної бандури А.Паплинського (С. астович-Чулівський, В.Вецал), та полтавсько-харківської бандури братів О. і П.Гончаренків (В. Вецал).

Ключові слова: бандура, київська і харківська бандури, західна і східна українська діаспора, В.Вецал, В.Гляд, брати О. і П.Гончаренки, В.Ємець, С.Ластович-Чулівський, А.Паплинський.

У міжвоєнний період у зв'язку з репресивними заходами радянського уряду проти Г.Хоткевича, його учнів та послідовників діатонічна полтавсько-харківська та чернігівсько-київська бандури опинились у країнах західної української діаспори (Польщі, Чехословаччині, Німеччині, а в повоєнний час – у США, Канаді, Австралії), куди емігрувало чимало українських бандуристів. У Польщі й Чехословаччині отримала свій подальший розвиток торбаноподібна діатонічна бандура (з двома кілковими коробками) київського майстра Антонія Карловича Паплинського (1870?–1920?). Сам Паплинський, відомий київський майстер-бандурист, виготовляв як традиційні діатонічні бандури*, так і торбаноподібні, які в 1900–1910-х роках були поширені в Україні, Росії та Кубані (в бандурних школах М.Богуславського) [12, с. 20]. З кінця 1910-х – у 1920-х роках бандури Паплинського та інших майстрів-бандуристів, які виготовляли бандури за його зразками, поширюються й за межами України, у зв'язку з вимушеною еміграцією (перед встановленням більшовицького режиму) відомих бандуристів-віртуозів та учасників організованих ними капел на території Чехословаччини, Польщі й Німеччини – В.Ємця, Г.Китастого, К.Місевича**, Ю.Сінгалевича***, М.Теліги****, З.Штокалка***** та інших бандуристів. Після смерті А. Паплинського його торбаноподібна бандура послужила взірцем для бандур інших українських майстрів, які працювали в Чехії (І.Довженка, І.Романенка, О.Дутки, П.Непокипного) і які виготовляли інструменти для капел українських та чеських бандуристів школи В.Ємця у Празі та М.Теліги в Подєбрадах. На їх конструкцію орієнтувались також майстри, які працювали в Німеччині – С.Ластович-Чулівський)***** у Мюнхені та брати О. і П.Гончаренки в Інгольштадті. Генезу інструментів, виготовлених

* Одна з діатонічних бандур Паплинського (з резонаторним отвором у формі вікна) зберігається в колекції ДММТіК. Цей інструмент був нагороджений срібною медаллю на Другій кустарній виставці (Київ, 1913 р.). На діатонічній бандурі роботи Паплинського грав Олексій Обабо (Кубань, станиця Ахтанізівська) [13, с. 432, світлина].

** К. Місевич (1890–1943) виготовляв бандури за взірцем бандур А. Паплинського у Холмі, Львові та Кременці у 1925-1942 роках, на яких грав харківським способом, опанувавши його самотужки (за підручником Хоткевича). В кінці 1920-х років він мав у Галичині чимало учнів, які самостійно виготовляли бандури. Його традиції розвинув Ю. Сінгалевич.

*** Ю.Сінгалевич (1911–1947) у 1930-х роках культивував у Галичині харківський спосіб гри на діатонічній бандурі і був першим бандуристом, який здійснив записи бандурних творів на Львівському радіо («Одеон») та польській фірмі грампластинок «Електросирена» (Варшава). Він заснував також приватну бандурну школу у Львові, де учні самостійно виготовляли свої інструменти.

**** Михайло Теліга – український бандурист, чоловік відомої української поетеси Олени Теліги.

***** Зіновій Штокалко (1920–1968) – уродженець Тернопільщини, учень Хоткевича.

***** Семен Ластович (1910–1987), уродженець Львівщини, учень Місевича, в якого вчився виготовляти бандури київського типу (за моделями Паплинського).

А.Паплинським на основі конструкції панської бандури (торбану), треба шукати, мабуть, у романтичному напрямі української музичної культури, що зароджувався у перші десятиліття XIX століття і отримав нове життя на початку XX ст. Згадаймо, що інтерес до української давнини, яка асоціювалась з романтизацією доби Козаччини, здавна підтримували українська й польська шляхта. Так, в Україні ще в добу раннього романтизму (в 1820-х роках) при поміщицьких садибах широко культивувалися панські бандури (на них музикували батько й син Відорти при маєтку польського магната українського походження В.-С.Ржевуського) [1, с. 306–307]. Цей напрям зазнав відродження після революційних подій 1905, і, особливо, 1917 років. Його реалізувала українська інтелігенція Слобожанщини (Г.Хоткевич, В.Ємець) і Кубані (М.Богуславський, В.Шевченко) під впливом українських національно-визвольних змагань; він був продовжений в добу Гетьманату та Директорії (1917–1919). На Кубані торбаноподібна бандура отримала значне поширення завдяки діяльності Першої та Другої кобзарських шкіл М.Богуславського (1913–1915), натхненника й мецената кобзарської справи на Кубані, який за власні кошти придбав близько десяти бандур роботи А.Паплинського для організації навчання гри на них кубанських козаків у Катеринодарі, серед яких – А.Чорний, В.Шевченко, М.Теліга, П.Бугай, М.Злобінцев (Злобінців, псевдонім Домонтович) та багато інших. Згодом, у 1910–1920-х роках кубанські майстри М.Вереса та К.Німченко почали виготовляти власні (т. зв. гетьманські) бандури за зразком конструкції торбаноподібної бандури А.Паплинського. На діатонічному інструменті роботи Паплинського віртуозно грав харківський бандурист В.Ємець (1890–1982), який у 1917–1918 роках, в часи Гетьманату організував у Києві першу українську капелу бандуристів (Кобзарський хор) за підтримки мецената українського кобзарства гетьмана П.Скоропадського. Опинившись на еміграції (Берлін, 1920), віртуоз продовжував активну концертну діяльність з діатонічною бандурою Паплинського на європейському та американському континентах (у 1920-х – 1940-х роках) [4, с. 74–75]. Його перші зарубіжні виступи пов'язані з роками навчання у Берлінській (з 1922) та Празькій консерваторіях (з 1923), а також з концертною діяльністю Другого бандурного хору, організованого ним у Празі в 1924 році, з яким він гастролював як соліст по Закарпатті, Буковині, Франції, Бельгії.

Початок відродження у XX столітті торбаноподібної бандури на Кубані (крім діяльності шкіл М.Богуславського) варто також пов'язувати з іменем кубанського козака-бандуриста В.Шевченка, автора «Школи гри на бандурі» (Москва, 1914 р.), який згодом, працюючи професором співу однієї з московських гімназій, заснував у Москві капелу бандуристів із представників української діаспори. За свідченнями сучасників, В.Шевченко грав, крім бандури, ще й на торбані (торбаноподібній бандурі – ІЗ.) [14, с. 4].

В.Ємець був не лише видатним віртуозом-бандуристом харківської школи*, але й автором декількох бандур. Його друга концертна бандура, виготовлена на основі моделей бандур А.Паплинського, мала овально-симетричну форму, гриф був оснащений двома кілковими коробками, верхня з яких зигзагом вигиналася вперед. У верхній коробці закріплено аліквотні (контрабасові) струни, у нижній – басові. Резонаторний отвір має форму 8-пелюсткової квітки (вона повторюватиметься на бандурах Ємця власної конструкції). На корпусі вміщено 35 струн (4 аліквотні, 8 басових і 23 приструнки). Нижні кінці усіх струн, перебігаючи через підструнник у формі лука, кріпляться на його нижній, дугоподібній планці.

У 1945 році бандурист-віртуоз виготовив свою першу хроматичну концертну бандуру (без механізму), оснащену 56 струнами. Її було спроектовано на основі його першої концертної бандури, виготовленої А.Паплинським. Паралельно бандурист працював над створенням репертуару для неї та удосконаленням власної техніки гри. Друга модель, виготовлена у 1948 році, мала оригінальну конструкцію двокілкової коробки і була спроектована для власних концертних виступів (зокрема, в Голлівуді у 1949 р.). За рахунок збільшення кількості струн (до 62-х) бандура мала значно більші розміри корпусу. За широким укороченим грифом у зоні нижньої кілкової коробки 14 басових струн «роздвоювалося», порівну між правою й лівою її частинами (по 7 з кожного її боку). Над правою частиною нижньої кілкової коробки була вміщена верхня – для аліквотних струн, для яких Ємець прилаштував на деці окремий підструнник. Нижні кінці аліквотних (6), басових струн (14) та приструнків (42) проходили через підставку і закріплювались у нижній частині корпусу на спеціальній металевій пластині-накладці, що з'єднувала деку зі спідняком. З 1955 року майстер-бандурист продовжував виготовляти свої хроматичні бандури, експериментуючи з їх тембровими

* На світлинці 1947 року, зробленій після виступу в залі Іллінойського університету (США), зафіксовано спосіб гри Ємця на торбаноподібній бандурі власної конструкції – харківський. Спосіб тримання (з нахилом) зумовлений її конструкцією [7].

показниками, мріючи поєднати їх звучання в камерних ансамблях з арфою, скрипкою, фортепіано, а роком пізніше опублікував посібник з виробництва бандур своєї конструкції (Торонто, 1956).

У західній українській діаспорі після Другої світової війни (з 1947 р.) чимало удосконалень діатонічної полтавсько-харківської бандури зробили брати Олександр (1913–2005) та Петро (1910–2000) Гончаренки. Їх перші дві бандури було створено в Ульмі, наступні – в Інгольштадті (Німеччина) на основі поєднання особливостей київських та полтавських традиційних бандур під впливом інструментів колишніх учасників Полтавської та Київської капел Григорія Назаренка* та Йосипа Панасенка [9, с. 159]. Декілька хроматичних бандур було названо «Полтавками»**. Початково інструменти братів Гончаренків були діатонічними, мали дещо ширший діапазон (8 басів і 36 приструнків – до а3) і настроювалися за Es dur'нім звукорядом. Кілки було перенесено з верхнього шемстка на нижній (для зручності гри харківським способом). Ці інструменти були широко вживаними з кінця 1940-х до початку 1980-х років у країнах західної діаспори (Німеччині, Англії, США, Канаді).

Крім діатонічної, брати Гончаренки створили й інші варіанти полтавсько-харківської бандури – напівхроматичний (з механікою на приструнках) та суцільно-хроматичний інструменти, з механікою перемикачів як на коротких, так і довгих струнах [9, с. 159]. В кінці 1970-х років, вже в поважному віці, О. Гончаренко почав працювати над покращенням акустичних якостей інструмента, посиленням його звучання та створенням суцільно хроматизованих бандур з різними типами перемикачів, які виготовлялись за індивідуальними замовленнями. При цьому суцільно довбаний корпус інструмента О. Гончаренко зробив тоншим, зміцнюючи конструкцію системою перехресних кріплень (4) та ребер (12), уміщених у корпусі (для витримки натягу 60 струн: 8 басових і 54 мелодичних. Це дало можливість зберегти паралельне розташування деревини корпусу (з клену) й деки (з ялини) інструмента, як на традиційних бандурах (на протигагу академічним київсько-чернігівським бандурам, які виготовлялися в Україні). Головка інструмента завершувалась волютом, над яким була вміщена додаткова кілкова коробка для фіксації двох аліквотних струн (за О. Гончаренком – двоверхова головка). З п'яти моделей експериментальних бандур остання видалася найбільш досконалою. На основі власних креслень майстер написав інструкцію з її виготовлення (українською та англійською мовами), зробивши інструмент доступним широкому колу шанувальників [3, с. 6–17]. На інструментах початку 1980-х років було створено нову систему перемикачів для кожної струни, вміщену на підструннику, яка дає змогу перемикачати стрій у сім тональностей (від трьох бемольних до чотирьох дієзних)***.

На хроматичних бандурах з перемикачами звукоряд перестроювався на півтону вгору і вниз за допомогою системи окремих важільців, призначених для кожної струни зосібна, розміщених у зоні нижнього шемстка. Це дозволяло виконувати не лише традиційний бандурний репертуар, заснований на так званих лебійських ладах, але й широко використовувати засоби мажоро-мінору. Діатонічні бандури конструкції братів Гончаренків використовувалися в капелі ім. Т. Шевченка (у Києві з 1941, в Німеччині – з 1944 р.) напівхроматичні – у Детройтській капелі, США (з 1949 р.).

У 1947 р. брати Гончаренки сконструювали в Інгольштадті басовий і контрабасовий типи інструментів – декілька діатонічних та напівхроматичних двогрифних (дві бандури-баси і дві контрабасові). Перший тип (басової й контрабасової) бандур мав подовжені грифи, які приблизно дорівнювали довжині корпусу. З них одна бандура-бас мала три баси і декілька приструнків. Інший тип цих бандур був оснащений двома грифами, з'єднаними навскісною планкою-поперечкою, на якій було вміщено 4 басові й 13 мелодичних струн (подібний тип ліроподібної (двогрифної) бандури створив у 1928 році в Україні О. Корнієвський). На цих ліроподібних (двогрифних) бандурах існував суцільний механізм перемикачів тональностей на приструнках, який після ремонту інструмента, за свідченням О. Гончаренка, зник. Ці бандури використовувалися в капелі з 1947 року (спочатку в Інгольштадті, згодом – у Детройтській капелі бандуристів ім. Т. Шевченка (США) серед інших

* Григорій Назаренко був учасником другої київської капели бандуристів під керівництвом Григорія Китаєвого (1922–1928).

** Серед учасників капели ім. Т. Шевченка, що опинилась в роки Другої світової війни в Німеччині, було чимало полтавських бандуристів.

*** Кожен фрагмент механізму на кожній окремій струні складається з трубчастого хомутика з нержавіючої сталі, в який вставлено фіброву втулку (для уникнення «дзижчання» струни при перестроюванні) та мідний валочок з просвердленими дірочками для перемикачів струн (по дві для тонів і півтонів на приструнках і по одній – для басових струн). Посередині валка встановлено ручечку, де позначено дієзи й бемолі (відповідно червоним і чорним кольорами). Для регулювання тиску на кожному валку встановлено гвинтик з пластиковою підкладкою. Виробництво цієї механіки розпочалося у 1982 р.

різновидів родини бандур. Бандура-контрабас* за обрисом нагадує ліроподібний інструмент. Два грифи, що викликають алюзію на стояки ліри, об'єднані спільною фігурною планкою-поперечкою, на якій кріпляться за допомогою кілків верхні кінці струн (загальна кількість – 24, з них 11 басових і 13 приструнків). На «правому» грифі розташовано 4 басові струни, оснащені окремим коротким підструнником (для басових струн, які не потрапляють в зону голосника). Решта басових струн (7) розміщена на довгому підструннику разом з приструнками. В зоні міжгрифного «отвору» (між грифами на поперечній верхній планці) розташовано три басові струни, відділені незначним проміжком від наступної групи струн. На лівому грифі кріпляться чотири басові струни, перебігаючи через зону резонаторного отвору у вигляді шестипелюсткової квітки з серцевиною [11].

Конструкція бандур братів Гончаренків стала загальноновизнаною в країнах західної української діаспори і слугувала логотипом для бандур інших майстрів – Юхима Приймака (Інгольштадт, Німеччина – Детройт, США)**, Мирослава Дяковського (Мюнхен, Німеччина), Василя Гірича (Детройт, США), Кена Блума (США), А. Бірка (США), Павла Степового (Канада, Онтаріо)***, Василя Вецала (Грімсбі, Канада), Федора Деряжного, Павла Дяченка, Роберта Відікаса, Михайла Дімітра (Австралія).

У 1940-х–1960-х роках у Німеччині виробництво діатонічних (торбаноподібних) бандур київського типу провадив майстер-бандурист Семен Ластович (Ластович-Чулівський), який виготовляв їх за вдосконаленим зразком аналогічних бандур А. Паплинського, що користувались широким попитом як в Україні (Слобожанщина, Кубань, Галичина, Волинь), так і в західній українській діаспорі (Чехословаччина, Німеччина, Канада). На одному з його інструментів грав Зіновій Штокалко. Бандура З. Штокалка, мала 14 басів (4 контрабасові і 8 басових струн по грифу, налаштованих діатонічно), і 18–22 приструнки****. На нижньому підструннику був уміщений перемикач для півтонової зміни звучання кожної струни зокрема, що дозволяло настроювати бандуру у восьми тональностях (чотирьох мажорних та їх паралелях) [15, с. 7]. С. Ластович-Чулівський одним з перших застосував хроматичну механіку до торбаноподібної київської бандури з перемикачами на кожній струні, що уможливило гру на ній харківським способом.

В кінці 1940-х – у 1970-х роках бандури полтавсько-харківського типу за зразками бандур братів Гончаренків виготовляло чимало українських майстрів західної діаспори, які працювали в різних країнах, серед яких варто згадати бандури В. Гляда (Англія). Крім бандур з подвійною кілковою коробкою (за типом бандур А. Паплинського та С. Чулівського), які він змайстрував для бандуристів Володимира Луціва і Мирослава Постолана, майстер виготовляв два різновиди бандур харківського типу – напівхроматичні (з діатонічним строем басів) та суцільно хроматичні (обидва – з перемикачами на кожній струні), які орієнтувалися на бандури братів Гончаренків та київсько-харківську бандуру І. Скляра (1960–1964).

До початку 1980-х років стрій харківських бандур залишався переважно діатонічним. У 1980-х роках діатонічні бандури полтавсько-харківського зразка конструкції братів Гончаренків почав виготовляти канадський майстер та реставратор бандур Василь (Біл) Вецал, учень О. Гончаренка (нар. 1943 р.). Починаючи з діатонічних інструментів (21- і 34-струнних), згодом він зробив чимало удосконалень на бандурах його конструкції (рис. 107). У 1988 році майстер сконструював наскрізний хроматичний звукоряд на бандурі гончаренківського зразка, де удосконалена ним система хроматичного перемикачів вміщала на кожній струні зокрема і була розташована в зоні підструнника. Вецал також є автором київської хроматичної бандури з механізмом перемикачів тональностей (за типом «Львів'янки» В. Герасименка) [2; 8, с. 41–42]. Відтак, у західній українській діаспорі було впроваджено три види механізмів на інструментах полтавсько-харківського типу: 1) однорядну (для півтонового підвищення звучання струн), 2) дворядну (для підвищення й пониження висоти звучання) та 3) з механізмом та поріжком (для притискання-скорочення струн, як на гітарі) [10, с. 261–262].

В наш час експерименти з концертною бандурою активно провадяться в західній українській

* Ліроподібна бандура-контрабас (з двома грифами) братів Гончаренків, виготовлена в м. Гослар (Німеччина) і вже на американському континенті була реставрована майстрами Зайцем та В. Вецалом (Канада).

** Збереглося декілька інструментів Ю. Приймака 1950-х років, два з яких поповнили приватну колекцію В. Мішалова, серед них – 51-струнна бандура-бас (м. Детройт, США).

*** 34-струнна бандура П. Степового, виготовлена в м. Грімсбі, Онтаріо (1960) перебуває в приватній колекції В. Мішалова.

**** На таких бандурах грали, крім С. Ластовича і З. Штокалка, західноукраїнські бандуристи К. Місевич, С. Ганушевський, Б. Чайковський.

діаспорі, і здійснюються вони не без впливу творчих експериментів у сфері музичного інструментарію американських композиторів-експерименталістів ХХ століття (Г.Коуел, Л.Геррісон, Дж.Кейдж, Е.Варез та їх молодших послідовників). В останні роки все більша кількість музикантів оркестрів Північноамериканського континенту надає перевагу інструментам, виготовленим з нових матеріалів через їх витривалість, хороші темброво-акустичні показники та значно меншу вартість порівняно з інструментами, виготовленими з дерева. В умовах підвищеної чутливості дерев'яних корпусів бандур на вологість північноамериканського клімату виробництво пластикових (полімерних) корпусів струнних інструментів для симфонічних оркестрів Канади і США набуло промислового розмаху.

Виготовлення бандур з пластиковим корпусом у Канаді започаткував Василь Вецал (William Vetsal), видатний канадський майстер бандур, один з представників сучасного покоління північноамериканських бандурних майстрів (поруч з К.Блумом, А.Бірком). Учень і послідовник О.Гончаренка (Детройт, США)*, свою діяльність він розпочав із виготовлення й удосконалення торбаноподібних бандур конструкції С.Ластовича-Чулівського (на основі конструкції А.Паплинського), бандур братів Гончаренків, І.Скляра та значної кількості старосвітських і дитячих бандур.

Одним з недоліків бандури конструкції братів Гончаренків була деформація деки через застосування для її фіксації спеціальних кріплень – рипів. Вецал змінив спосіб її кріплення, взявши за основу принцип, застосований на київсько-харківській бандурі І.Скляра, а також запровадив повну хроматизацію басових струн (на ладкових бандурах-басах, які використовуються дотепер у Капелі бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США).

Механізм перемикання тональностей на бандурі Вецала дає змогу легко виконувати хроматичні звуки лівою рукою на приструнках, не заважаючи при цьому грі правою на басах. Спочатку механіка погано регулювалася через високу вологість канадського клімату, позаяк структура деревини зазнавала значних коливань (до 4 %) [10, с. 262], спричиняючи чутливість корпусу до кліматичних змін і розбалансованість висоти звучання струн. Цю проблему майстер подолав, замінивши власну механіку однією з удосконалених ним механік бандури братів Гончаренків. У «відкидному» варіанті (вираз В.Мішалова) механіки бандури братів Гончаренків кожна із струн протягалася посередині механіки під певним кутом на кобилці (7 і 13°) для уникнення можливості їх розриву, з регулюванням відстані між кобилкою й механікою [10, с. 262–263]. Згодом Вецал створив разом з В.Мішаловим підставку-поріжечок, що уможливило її регулювання й хроматизацію звукоряду.

Подальші експерименти майстра торкнулися створення нового резонаторного корпусу бандури на основі використання нових технологічних матеріалів – вуглеволокна, дюралюмінію, пластику Nomex, з яких було виготовлено декілька експериментальних бандур. Від самого початку В.Вецал сконструював доволі складний пристрій для копіювання форми коряка, що значно скоротило технологічний процес. Полімерний розчин, призначений для виготовлення нижньої частини резонаторного корпусу, суцільно з'єднаного з грифом та кілковою коробкою інструмента, заливається в наперед сконструйовану форму-бовванку багаторазового використання у вигляді прямокутної трапеції, її вистеляють тонкою полімерною плівкою, після чого шарами заливають полімерний розчин, який, загуснувши в умовах кімнатної температури, утворює нижню частину резонаторної коробки, вилиту разом з грифом і отворами для кілків. В результаті корпус інструмента нагадує традиційний дерев'яний коряк, витесаний разом із шийкою і кілковими отворами. Після старанної ручної обробки, шліфування корпусу, докладного підганяння його країв до деки, яка виготовляється окремо з тонкої деревини, наклеюється декор довкола резонаторного отвору (у вигляді зигзагоподібної лінії). Наступним етапом є острунення бандури – кріплення і налаштування струн. Довгі струни обкручуються канителлю шляхом механізованого накручування на них тонкого мідного дроту (на спеціальному устаткуванні). Короткі струни виготовляються з дроту [13].

Корпус першої пластикової бандури Вецала (67 струн, діапазоном у п'ять октав) був виготовлений з п'яти шарів вуглеволокна. Незважаючи на приємний тембр, інструмент був надто важким і великим. При виготовленні другого екземпляра Вецал використав форму корпусу бандур братів Гончаренків і застосував тришарове покриття полімерним розчином бовванки для відливання корпусу, яке для акустичних показників інструмента виявилось найбільш оптимальним. У зв'язку з використанням трубчастих упорів, виготовлених з легкоплавкого дюралюмінію, інструмент видався

* У нього стажувалося чимало українських майстрів – Р.Гриньків, А.Заярузний (Київ), Є.Пташкін (Тернопільщина).

доволі легким і отримав хороші акустичні показники. Однак дюралюмінієві рурки під дією високої температури викликали деформацію коряка. У третьому експериментальному взірці майстер застосував чотиришаровий спідняк з вуглецевого волокна на основі дерев'яної рамної конструкції. Цей інструмент виявився найкращим за тембро-акустичними показниками і став зразком для інших інструментів, виготовлених В.Вецалом для Канадської капели бандуристів [10, с. 263].

Застосування Nomex'у для виготовлення резонаторної коробки (дека у всіх трьох екземплярах була дерев'яною), пластикових втулок для кілків (для зміцнення дерев'яних гнізд) та покриття упорів спеціальним пластиковим лаком сприяло резистентності інструмента кліматичним умовам Канади, стійкості тримання ним строю (до півроку!), значній силі звучання, загальній міцності та витривалості. В.Вецал змінив також кріплення деки (під впливом дослідів І.Скляра над київсько-харківською бандурою). Було також замінено матеріал струн, кілків та механізму перестроювання інструмента. Експерименти майстра сприяли значному скороченню технологічного процесу виготовлення пластикових бандур. Як зазначає В.Мішалов, перший дослідник пластикових бандур, інструменти Вецала є втричі легшими за аналоги, виготовлені з традиційних матеріалів, на них можна грати не лише харківським, а й київським способом [10, с. 202].

Сьогодні Вецал продовжує експерименти із застосуванням матеріалу Nomex для корпусу та інтенсивно працює (разом з К.Блумом) над удосконаленням тотального (дворядного) механізму, створеного О.Гончаренком, для хроматизації строю харківської концертної бандури.

Виготовлення пластикових бандур економічно рентабельне: канадські бандуристи впевнені, що за такими інструментами майбутнє. Першим виконавцем на бандурах В.Вецала став відомий канадський бандурист, дослідник харківської бандури В.Мішалов, який запропонував Міністерству культури України налагодити фабричне виробництво цих інструментів на Чернігівській та Львівській фабриках, однак підтримки не отримав. В Україні єдина пластикова бандура роботи В.Вецала зберігається у приватній колекції бандуриста проф. В.Єсипка (м. Київ).

1. Азарова А.І. Солоспіви / Азарова А.І., Булат Т.П. // Історія української музики : В 6 тт. / 2-ге вид. – Т. 2. ХІХ століття. – Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – С. 306-331.
2. Вецал В. // Вікіпедія. [Електронний ресурс] / Василь Вецал: – Режим доступу : http://www.uk.wikipedia.org/wiki/Вецал_Василь
3. Гончаренко О. Виріб концертних бандур / О.Гончаренко // Бандура. – 1982. – № 1 (5). – С. 6–17.
4. Дутчак В.Г. Удосконалення бандури в контексті історичного розвитку кобзарства України та діаспори. / В.Дутчак // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. – Число 4(8). – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2004. – С. 64–72.
5. Дутчак В.Г. Семен Ластович-Чулівський – теоретик і практик удосконалення бандури в українському зарубіжжі (до 100-річчя від дня народження митця) / В.Дутчак // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 15. – Рівне : РДГУ, 2009. – Т.1. – С. 210–219.
6. Дутчак В.Г. Збереження і розвиток регіональних традицій кобзарського інструментарію в українському зарубіжжі (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) / В.Дутчак // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 17. – Рівне : РДГУ, 2011. – Т.1. – С.230–234.
7. Ємець В. У золоте 50-річчя на службі України. – У 2 т. – Т. 1. // Василь Ємець. – Торонто : Друкарня оо. Василян, 1961. – 381 с.
8. Мішалов В. Майстри бандур – 2000 / Віктор Мішалов // Бандура. – 2000. – № 73–74. – С. 40-43.
9. Мішалов В. Практичні поради до виконання творів Гната Хоткевича на бандурі харківського типу / Віктор Мішалов // Хоткевич Г.М. Твори для харківської бандури. – Торонто; Сідней; Харків : ТО Ексклюзив, 2007. – С. 146–190.
10. Мішалов В. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури / Віктор Мішалов // Хоткевич Г.М. Бандура та її конструкція. – Торонто; Харків : Фонд нац.-культ. ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2010. – С. 245–265.
11. Музей бандур Віктора Мішалова. Виставка. 17–19 вересня 2000 р. [Електронний ресурс] / Музей бандур Віктора Мішалова – Режим доступу: http://www.bandura.net/Bandura_museum/index.html.
12. Нирко О. Кобзарство Кубані / Олексій Нирко // Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток: Матеріали наук. конф. [Упор. О. Різник]. – Київ : Укр. центр народної творчості, 1994. – С. 19–21.
13. Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані / Олексій Нирко. – Київ : Просвіта, 2008. – 477 с.
14. Сітенко Т. Кобзарське життя Києва початку ХХ ст. / Тетяна Сітенко // Інформаційно-аналітичний вісник Всеукраїнської спілки кобзарів України. – С. 4.
15. Штокалко З. Кобзарський підручник [Ред.. А.Горняткевича] / Зіновій Штокалко. – Едмонтон; Київ : Вид-во Канадського ін.-ту укр. студій, 1992. – 347 с.
16. Lepki A. Willyam Vetzal. Bandura / Adrian Lepki // DVD, 2009. – NTSC / 30 min. Canada.

Стаття посвячена изучению развития бандуры киевского и харьковского типов в украинской диаспоре. Анализируются пути развития торбановидной бандуры А.Паплинского (С.Ластович-Чуливский, бр. Гончаренко, В.Вецал) и полтавско-харьковской бандуры братьев А. и П.Гончаренко (В.Вецал).

Ключевые слова: бандура, западная и восточная украинская диаспора, В.Вецал, В.Гляд, А. и П.Гончаренко, В.Емец, С.Ластович-Чуливский, А.Паплинский

The article is dedicated to studying of the Kyiv- and Kharkiv banduras development in Ukrainian diaspora. This article analyzes the development ways of both the torban-like bandura by A.Paplynski' (S.Lastovych, Honcharenko broth., W.Vetsal) and the Poltava-Charkiv bandura by Honcharenko bros. (W.Vetsal).

Key words: bandura, Kyiv- and Kharkiv banduras, West and East Ukrainian diaspora, W.Vetsal, W.Hliad, Honcharenko bros., S.Lastovych-Chulivsky, A.Paplynsky, W.Yemets.

УДК 78.072 : 314.743

Ганна Карась

МУЗИКОЗНАВЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИРОНА ФЕДОРІВА НА ПОЛІ РЕФОРМУВАННЯ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В КОНТЕКСТІ ДЕКРЕТІВ ДРУГОГО ВАТИКАНСЬКОГО СОБОРУ

Стаття висвітлює музикознавчу діяльність діяча музичної культури української західної діаспори Мирона Федоріва (США). Особливий акцент зроблено на реформування церковного співу в контексті декретів Другого Ватиканського Собору. Актуальність позицій музиколога, висловлених з цього приводу у 1970-х роках, зберігається до наших днів.

Ключові слова: церковний спів, західна діаспора, музична культура, музикознавство, Другий Ватиканський Собор.

Другий Ватиканський Вселенський Собор, враховуючи сучасні потреби життя людства, закликав до взаємної толеранції конфесій, реформ і компромісу в церковних традиціях і практиках. Це знайшло відгук у практичному житті української церкви в діаспорі. Для Східних Церков (в тому числі і для Української Католицької Церкви) Собор ухвалив окремий Декрет «Конституцію для Східних Церков» [2, с. 171–186], на підставі якого 14 грудня 1966 р. в Римі була скликана конференція нашого Єпископату під проводом Верховного Архієпископа Йосифа Сліпого. На ній було обговорено ряд питань, в тому числі справу Богослужень, літургійної мови, введено вживання української розмовної мови, проведено деякі скорочення в Службі Божій, намічено реформування церковного співу. Саме з цією метою при єпархіях були створені Літургійні комісії, зокрема при Чиказькій кафедрі у США, до складу якої ввійшов музикознавець, композитор, діяч музичної культури діаспори Мирон Федорів (1907–1993) [7, с. 7]. Одним із завдань комісії було збереження традиційного самолівкового співу, щоб він «не пропадав, але жив і розвивався під різними видами: одноголосо, двоголосо чи в хорових опрацюваннях, що найвимовніше виявляло б назовні багатство й красу нашого обряду» [7, с. 8]. Важливо, що діяльність літургійної комісії з реформування українського церковного співу, яка розпочалася під керівництвом митрополита Андрея Шептицького у Львові в 1940-х рр. [4], продовжилася у діаспорі після Другого Ватиканського собору, і М.Федорів, як активний учасник цього процесу, пише про це, в яких обґрунтовує особливості українського церковного співу. Його музикознавча діяльність була спрямована на висвітлення та опрацювання питань, пов'язаних з українською культурною традицією. Історія становлення і розвитку українського церковного співу, специфіка системи музично-виразових засобів літургійної музики, проблеми сучасного стану життєздатності ритуальних наспівів і піклування за національну чистоту обрядових жанрів розглядаються в усіх теоретичних працях дослідника, актуальність яких зберігається до наших днів.

Хоч документи і результати Другого Ватиканського собору аналізуються сучасними українськими науковцями, зокрема С.Кияком [3], проте проблеми церковного співу в них не розглядаються. Маловідомою в Україні залишається постать М.Федоріва, діяльність якого була спрямована на покращення стану церковного співу в діаспорі. Відновлення в Україні з 1990-х років

© Карась Г., 2012–2013

УГКЦ, діяльність якої була забороненою впродовж другої половини ХХ ст., розширення її впливу на віруючих, зумовлюють привернення уваги до стану церковного співу. Тому напрацювання діаспорних музикознавців в цій сфері сьогодні є вельми актуальними. Метою розвідки є аналіз музикознавчої діяльності М.Федоріва на полі реформування церковного співу в контексті декретів Другого Ватиканського собору. Новизною дослідження є введення музикознавчих праць М.Федоріва в науковий обіг, використання важливих думок автора у практичній діяльності сьогоденних регентів та всіх, хто причетний до справи церковного співу.

Вагому частку наукової спадщини М.Федоріва становлять коментарі, передне слово до музичних творів, пов'язаних із культовими жанрами. У кожному творі автор намагається пояснити прикметні риси церковної музики українського обряду, доповнюючи їх настановами щодо використання й виконання під час богослужіння. Авторські зауваження мають науково-пізнавальне та виконавсько-практичне значення, а тому корисні не лише для регентів церковних хорів, але й для дослідників українського релігійного мистецтва. Показово, що композитор-емігрант осмислює свою наукову діяльність як реформу українського церковного співу. Зокрема цій темі присвячена його праця «Напрявні праці літургійної комісії для українського церковного співу й церковних практик» [7]. Зважаючи на те, що наклад цієї праці був замалий, вона пізніше була перевидана без змін основного тексту під назвою «Віднова, реформа чи злет до справжнього українського обряду за формою і змістом» [6] з метою залучення до обговорення проблеми ширшого кола віруючих та читачів. Однак реформаторські інтереси Федоріва, на думку української дослідниці Т.Прокопович, спрямовані «обличчям до джерел», тобто не на пошук нових форм церковної музики, а універсалізацію старих [5, с. 56]. Відтак запропонована композитором-емігрантом реформа не суперечить традиції: «Подбати про дійсну ритуальну чистоту й примірність, хоч би це було в консервативній формі, але не в примітивній» [7, с. 63].

Обмірковуючи потребу реформ в українській церкві, М.Федорів насамперед акцентує увагу на спільних для Східних Церков догматичних та індивідуальних обрядових традиціях, «де особливо церковно-обрядова музика, чи пак спів, як один із важливих чинників Богослужбового культу, відігравав і відіграє дуже важливу роль» [7, с. 15], а згодом робить висновок про оригінальність і неповторність українського обряду та церковного співу: «в нас церковний спів, хоч у своїх початках був ведений на запозичених зразках, згодом став зовсім перетоплений тиском українського пісенного фольклору та перетворений українським творчим генієм на церковний спів тільки нам притаманний, з його питомим українським характером і духом, що, вкупі зі старослов'янською мовою й окремими звичаями, створив окремий обряд серед Східних Церков, т. зв. український – візантійського походження» [7, с. 15–16]. Відзначені риси, ритуальні традиції та музичні звичаї української церкви унеможливають, на думку М. Федоріва, впровадження обрядових змін на користь Західних Церков, «хоч би це творилося в душі сучасного, й зовсім оправданого екуменізму, бо це було б пониженням наших обрядових вартостей, <...>, порушенням нашої обрядової системи й стилю та ознакою комплексу нашої меншовартости» [7, с. 16]. Отже, митець стоїть на позиції захисту чистоти обряду й стилю української церкви.

Водночас, М.Федорів розуміє потребу реформування церковного обряду в динамічному ХХ столітті, в першу чергу скорочення Богослужб: «То ж, беручи під увагу теперішні часи, скорочення й упрощення повинні й мусять зайти й у таких традиційно правлених Богослуженнях, як: Вечірні, Утрені, Парастасі, Постних Відправах, Воскресних і тп., що своєю формою задовгі й перевантажені надміром ектеній, стихир, строф, тропарів, кондаків, прокіменів, ірмосів і псалмів, структурою скомпліковані й залежні до подробиць від цілого лабіринту різних рубрик і приписів (гл. – Типік–Устав Богослужень о. Ізидора Дольницького) з цілою системою восьмигласся, постійних і змінних частей, святами подвижними й неподвижними, з проблемою Воскресних, Богородичних і Святих свят, що припадають у той самий день і тп.» [7, с. 17–18]. Якщо не провести реформи, то Служба Божа залишиться тільки читаною, а не співаною, «бо до співаної не стане ні дяка, ані хорів, які теж на наших очах тануть, як догоряюча свічка» [7, с. 18].

Як приклад цього невідрадного процесу М.Федорів наводить збірку галицьких церковних наспівів під назвою «Василіянські Напиви», яка перевидана 1961 р. у Римі. На прохання Протоконсультора Курії оо. Василіян о. Гліба Кінаха М.Федорів зібрав їх відповідно системи відправ річного кола. «Списував я їх за усними наспівами, на основі деяких друкованих джерел і писаних нотаток, та заокруглив їх своїми поясненнями й замітками. Дечого вже не вдалося відшукати, хоч цього вимагала потреба, щоб заповнити маркантні прірви через загибель наспівів, що йшли лишень усною традицією, без друкованих записів, бо не дбалось в нас про це, як про багато інших важливих справ, а між ними про такі, як: виховання церковних дяків інтелегентів та священників із вищою

музичною освітою» [7, с. 19].

Наголошуючи на важливості музичної освіти для духівників, М.Федорів наводить приклад діяльності єпископа Івана Снігурського, який упровадив хоровий спів у церкві Перемишля, запросив до викладання його знавців, заснував музичну школу, сприяв вихованню композиторів М.Вербицького, І.Лаврівського, В.Матюка.

Подавши картину невтішного стану церковного співу в еміграції, М.Федорів наголошує: «Тому нам рішуче треба зміряти до покращення стану нашого церковно-ритуального співу, як основного засобу в нашій обряді, та піднесення його до вищого естетичного щабля та культурного виду, плеканого збірно хором чи в менших групах: квартетах, терцетах, дуетах. У стилі чистого співу, але веденого фаховими людьми, диригентами й співаками, до того підхованими й тренуваними, очевидно, забов'язаними, щоб творили стабільну силу на всякі потреби часу до відправ» [7, с. 27].

Усвідомлюючи складність практичного вирішення проблеми в умовах еміграції, М.Федорів вважає це основним завданням єпархіальних комісій. Разом із тим вони мали б створити практичні схеми (стандарт) для Богослужбових відправ та здійснити обробки музичної літератури для згаданих видів хорових ансамблів. Музикознавець роздумує і над проблемою «вселюдського співу», тобто співу віруючих під час відправ. Добрий, приємний, чистий «спів можливий там, де народ живе компактно й на одному місці, бере чинну участь в Богослужбах, десятками літ зіспівується й творить традицію такого співу, що стається школою для дальших поколінь» [7, с. 28]. Тобто такий спів є традиційним на материковій Україні, а в умовах еміграції, де народ «не сталий, а пливкий елемент», є майже неможливим. Для приведення такого співу до життя в умовах відсутності хору чи дяка М. Федорів радить шукати серед мирян музикальних людей, які самі б організовували цей процес, а допомогою їм слугували б підручники для таких Богослужб «з нотами на один, два, а то й три голоси (3-ий голос для басів, для підкреслення натуральних гармоній). Богослужбовий спів для прилюдного співання має ґрунтуватися на самопідготовці і церковно-напівних наспівах, устійнений спільною дією єпархіальних Літургічних Комісій для одности стилю» [7, с. 20–30].

М.Федорів турбувало майбутнє Української Церкви, яке він пов'язував з молоддю. А тому реформування церковного обряду і співу було актуальним завданням: «Саме тепер і тут поробимо старання в напрямі двигнення на культурний рівень наших церковних відправ, щоб був зразком для Рідного Краю й підйомом для наших нащадків. Зробімо наш обряд активним у його зовнішніх практиках, бо ніщо більше не відтягує нашу молодь від нашої Церкви, як її зубожіння, примітивність, сухість і не цікавість у її зовнішньому культі. А ми ж діти 20-го століття, часу великого поступу в техніці, науці й мистецтві...» [7, с. 38].

Стоячи на позиції соборності, М.Федорів відзначає велику роль у розвитку церковної музики композиторів Наддніпрянської України: «українська школа, в часах української незалежності й українізації церкви, з такими корифеями в відродженні української церковної музики, як: О.Кошиць, К.Стеценко, М.Леонтович, Я.Яциневич і ін., почала справляти, пускаючи українську церковну музику на свій уже й нам питомий шлях з українським духом і мотивами, впроваджуючи українські церковні напівни, як основний елемент, до церковних творів та опрацювань. Ця українська школа, враз із перекладом богослужбових текстів на українську мову, робила велику роботу й ставила сильні фундаменти під будівлю відродження української Церкви в її зовнішнім культурним і стилевим вияві, доки загарбницька рука не положила кінця всьому» [7, с. 46]. Проте і в умовах еміграції «православні українці, хоч повільно, але йдуть тим започаткованим шляхом, що його намітила згадана українська школа церковно-музичного відродження з її творцями, й вислід їх позначився навіть серією цінних видань» [7, с. 47].

М.Федорів звертається із закликом обміну думками щодо реформування церковного співу до інших єпархій, оскільки «спільна виміна думок дуже важлива й тим корисна, що може справді причинитися до відродження нашого церковного життя в його оживленні та піднесенні на вищий рівень культури. Змагаймо до цього всі, щоб Церква наша, як одна з найсильніших наших організацій, заборолла нашої національної свідомості й окремішності, не сходила тільки до цих двох понять: організація й адміністрація зі зовнішнім її тільки видом, але світила й промінювала назовні й своїм внутрішнім змістом, своєю духовістю, вищою культовою культурою та вірою» [7, с. 51–52].

Практичним наслідком проголошених теоретичних міркувань М.Федорів була серія нотних видань Літургічної комісії – циклічні обрядові композиції автора. М.Федорів написав своєрідний кодекс українських богослужбових співів у трьох томах. Якщо перші два – наслідок великої пошукової роботи митця – богослужбові співи «Василіанський гласопісонець» [1] та літургійні співи «Обрядові співи Української Церкви Галицької Землі» [8], то третій є коментарем до перших двох. Це «Українські богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду», які вийшли друком в

Україні [9]. Автор у передмові зазначав: «Цей історико-теоретичний огляд українських богослужбових наспівів є лише загальним та коротким нарисом» [9, с. 10]. М.Федорів усвідомлює, що відсутність архівних джерел, брак достатньої літератури, не дозволяють йому здійснити глибоке та вичерпне наукове дослідження проблеми, проте все ж таки музикознавець узагальнює власний погляд на розвиток церковно-богослужбової музики від первісних її часів на теренах Малої Азії й Візантії і до сучасності на українських землях, де завдяки ментальності українського народу вона стала суто українською з власним характеристичним виглядом та стилем. Метою огляду було «подати коротко і зрозуміло історію виникнення та розвитку церковного співу на протязі віків, від початку християнської ери до теперішніх часів, на підставі історичних подій і занотованих зразків відтворити погляд на давній спів і на цьому ґрунті висвітлити наш сучасний, записаний в ірмологіонах, обиходах, інших більших чи менших збірниках в основному для потреб дня, а не систематизації» [9, с. 10]. Здійснюючи коротку характеристику нотації церковного співу, М.Федорів подає її приклади, використовуючи видання де Кастро, М.Антоновича, «Львівський Ірмологіон» 1700 р., «Гласопісонець» о. І. Дольницького (1894), Обіход Києво-Печерської Лаври (1910) та інші.

М.Федорів писав про те, що християнство дало нам свою високу культуру, теологічне думання, почуття моралі, обрядову символіку, а з тим і такий обрядовий чинник, як спів, яким втішався в часі богослужбових практик народ: «Не думати про цей обрядовий спів, його генезу і розвиток неможливо. Чудові грецькі форми в текстах богослужень залишилися недоторканими, але спів, як пливкий елемент, виеволюціонувався через вікові практики на такий, яким його тепер маємо. Гарний і оригінальний, який дивує увесь культурний світ» [9, с. 85].

М.Федорів розглядає також церковний спів після Берестейської Унії у Східній та Західній Україні, особливості українського церковного музичного стилю у ХХ столітті. Дослідник, аналізуючи шлях розвитку церковного співу у бурхливому минулому столітті, звертає увагу на «різномірність стилів у співах наших Літургій аж по нинішній день», що розбиває монолітність нашого стилю «з його духовно-контемплативним діянням» [9, с. 91]. Він ставить завдання перед композиторами і диригентами, яке залишається актуальним і сьогодні: «Ми мусимо змагати до чистоти українського стилю і до властивого для нашої душі смаку музичного оформлення та молитовного виразу. Тут напрям і приклад мають дати самі композитори, а не народ, який у більшості є пасивний і приймає все без критичного розгляду. Але що ціль музики є теж і виховна, тому треба писати й подавати музику таку, щоб вона задовольняла усіх і виховувала під оглядом естетичним, критичним і духовним. У церковно-музичній творчості важливим є не дешеві ефекти, але молитовний зміст і настрої пісень та духовне діяння їх на душу» [9, с. 91].

М.Федорів обґрунтовує потребу реформування українського церковного співу: «Церковний спів для нас – це культурний набуток, наш неоціненний скарб. Він для нас духовна розрада, а для Церкви – один з основних факторів її життя та один з головних чинників її обряду. Його не можна легковажити, а змагати до його оживлення, бо він животворний пульс нашої Церкви. А життя Церкви полягає не тільки в єпархіях, парохіях і добре зорганізованій адміністрації, але й у вияві її духовної культури, яка проявляється дуже вимовно у церковних співах» [9, с. 137–138].

Перелік використаної автором літератури та нотних джерел вказує на те, що М.Федорів опрацював дослідження російських авторів М.Успенського, О.Преображенського, І.Вознесенського, І.Розумовського, В.Металлова, українських музикознавців М.Грінченка, Б.Кудрика, дослідників з української діаспори Ф.Штецька, О.Кошиця, П.Маценка, М.Антоновича, М.Семчишина, С.Папа, П.Ісаїва, І.Нагаєвського, М.Войнара, М.Ваврика, А.Пекара, нотні джерела – Ірмологіони, «Гласопісонець» І.Дольницького, «Напівник» І.Полотнюка, збірники та Літургії С.Людкевича, о. П.Бажанського, І.Кипріяна, М.Копка, Нотні обиходи Києво-Печерської Лаври, російської церкви. Така багата джерельна база дала можливість М.Федоріву здійснити цікаву наукову розвідку. Введення її до наукового обігу значно розширює панораму українського музикознавства.

Підсумовуючи, варто відзначити, що декрети Другого Ватиканського Собору зумовили практичну діяльність діячів музичної культури української західної діаспори в напрямку реформування і вдосконалення церковного співу в українських церквах еміграції по всьому світу. Вагомою в цьому контексті є діяльність Мирона Федорів з США, який не тільки накреслював основні напрямки цього процесу, але власною композиторською творчістю та музикознавчими розвідками, вибудовував його основу. Широке використання цієї багатогранної спадщини за кордоном впродовж другої половини ХХ ст. та в Україні з 1990-х років, засвідчує її актуальність.

1. Василянський гласопісонець / списав о. Мирон Федорів, доктор музики. – Вінніпег, Ман. : Накладом оо. Василян, 1955. – 139 с.
2. Документи Другого Ватиканського Собору: Конституції. Декрети. Декларації – Львів : Монастир Монахів Студійського Уставу. Видав. відділ «Свічадо», 1996. – 753 с.
3. Кияк С. Другий Ватиканський Собор і релігійно-суспільні проблеми сучасності : навч. посіб. / Святослав Кияк. – Жовква : Місіонер, Зоря, 2011. – 304 с.
4. Про церковний спів (Декрет Собору, читаний дня 25, квітня 1941 р. ст. ст.) // Письма-послання Митрополита Андрея Шептицького, ЧСВВ, з часів німецької окупації. – Йорктон, Саск. (Канада), 1969. – Ч. 2. – С. 56–63. – (Бібліотека Логосу. Т. ХХХ).
5. Прокопович Т. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 – теорія і історія культури/ Прокопович Тетяна Юрівна. – Рівне, 2001. – 185 с.
6. Федорів М. Віднова, реформа чи змаг до справжнього українського обряду по формі і змісту / Мирон М. Федорів. – Чикаго, 1971. – 64 с.
7. Федорів М. Напрямні праці літургійної комісії для українського церковного співу й церковних практик / Мирон М. Федорів. – Чикаго : Накладом Літургійної Комісії при Укр. Кат. Єпархії св. О.Миколая в Чикаго, 1968. – 64 с.
8. Федорів М. Обрядові співи української церкви Галицької Землі. Ч.І. Український відділ. Ч. II. Літургійні співи / Мирон М.Федорів. – Філадельфія : Видання Сестер Чину св. Василя Великого, 1983. – 294 с.
9. Федорів М. Українські Богослужбові Співи з історичного й теоретичного огляду. Т. III / Мирон М.Федорів. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1997. – 143 с.

Стаття посвячена музикологічним дослідженням діячів музичної культури української західної діаспори Мирона Федорива (США). Особливий акцент зроблено на реформування церковного півня в контексті декретів Другого Ватиканського Собору. Актуальність позицій музиколога, висказаних по цьому поводу в 1970-е роки, зберігається до наших днів.

Ключевые слова: церковное пение, западная диаспора, музыкальная культура, музыковедение, Второй Ватиканский Собор.

The article deals with the musicological activities of the musical figure of the Ukrainian Western Diaspora Myron Fedoriv (USA). It focuses on the reforming of the church singing in the context of the Second Vatican Council's decrees. The musicologist's attitude to this expressed in the 1970s is topical even nowadays.

Key words: church singing, Western Diaspora, music culture, musicology, Second Vatican Council

УДК 78.2 : 78.491 : 78.25

Тетяна Слюсар

ОСОБЛИВОСТІ ЗАРОДЖЕННЯ ЖАНРУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СОНАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ТА ЙОГО РАНЬОКЛАСИЧНІ ЗРАЗКИ

Розглядаються соціально-культурні передумови виникнення камерного музикування в Україні, аналізуються перші українські камерно-інструментальні сонати, а саме, твори М.Березовського та І.Хандошкіна.

Ключові слова: камерне музикування, українська камерно-інструментальна соната, ранньокласичний зразок сонатного жанру.

Соціально-культурний контекст виникнення в Україні камерного музикування був доволі складним та суперечливим. Тому метою нашого дослідження було прослідкувати процеси становлення українського камерного музикування і формування його традицій в руслі європейської професійної музичної культури, наслідком чого було виникнення жанру української ансамблевої камерно-інструментальної сонати. Його перші, ранньокласичні, зразки є предметом розгляду нашої розвідки. Як свідчать дослідження Л.Корній, Л.Яросевич, К.Шамасвої, М.Степаненка, відомостей про стан світського музикування кінця ХVIII ст. (часу створення у 1772 році першої камерно-інструментальної ансамблевої сонати – Сонати для скрипки і чембало Максима Березовського) не надто багато. Адже осередком національної музики було хорове виконавство та його вершинний жанр – партесний, пізніше класичний концерт. Осередками світського культурного життя (зокрема

музичного) були маєтки вельмож, дещо пізніше – міщанські дома. У містах існували музичні цехи, що об'єднували виконавців, які грали на струнних, духових, ударних інструментах, тощо. Народні ж інструментальні ансамблі включали в себе скрипку, цимбали, сопілку, лютню, що часто супроводжували спів. Музичне виконавство вимагало професійної підготовки, тому освіта зосереджувалась у церковно-приходських та братських школах (зокрема Львівського, Луцького, Київського та інших братств), де навчали церковного співу, музичній грамоті, гри на інструментах і навіть дзвонарському мистецтву. У бібліотеках братств, окремих магнатів дослідники знаходять західноєвропейську навчальну музичну літературу [1, с. 50]. Згодом у Києво-Могилянській академії, що була осередком вищої освіти, передбачалось і вивчення музики у «колі семи вільних наук». Випускники академії та колегій поширювали музичні знання серед населення, вчителювали у магнатських та міщанських домах, пропагуючи спільні заняття музикою.

Незважаючи на те, що у ХVIII ст. українська музична еліта (композитори та виконавці) жила і творила переважно у Росії, спричиняючись таким чином до розвитку російської культури і значною мірою знекровлюючи українську, вона не втратила зв'язків з рідною, адаптовуючи досягнення західноєвропейської музичної культури. Найвищі досягнення у традиційній сфері духовної музики, очевидно, відсунули на другий план камерно-інструментальне виконавство, вже таке популярне на той час у Європі. Та все ж воно поступово закріплювалось як складова музичної освіти на українських теренах.

У 1738 р. засновано Глухівську школу, де навчали, крім співу, гри на різних інструментах, а в 1773 році – клас вокальної й інструментальної музики при Харківському казенному училищі. Тоді ж, тобто у другій половині ХVIII ст., оркестри, створені при численних хорових капелах, виконують і суто інструментальну музику. Поглиблення зв'язків з європейською музичною (особливо італійською та німецькою) культурою призводить до розвитку українського інструментального виконавства. У музично-освітніх осередках навчають гри на скрипці, дерев'яних духових та народних інструментах (бандурах, торбанах, кобзах), а у поміщицько-магнатському середовищі виникає потреба «музичного спілкування» – починає поширюватися мода на домашнє камерне музикування. Про це, зокрема, красномовно свідчить величезна кількість тогочасних інструментальних та ансамблевих творів, в т.ч. понад 200 сонат для сольного та ансамблевого виконання (переважно західно-європейських композиторів) у нотній бібліотеці родини Розумовських*, згадки у тогочасних джерелах про домашнє музикування за участю клавішних інструментів (клавикорда, клавесина, а наприкінці ХVIIIст. і фортепіано), а також відомості про навчання інструментальній грі у Кременецькому та Ніжинському приватних пансіонах, Харківському та Київському університетах тощо. Велика увага в них приділялась зокрема оркестровій грі, що вимагало вдосконалення виконавської майстерності інструменталістів, тому для викладання гри на струнних та духових інструментах часто запрошували викладачів з-за кордону.

Музична культура України ХVIII – поч. ХІХ ст. дала світу цілу плеяду видатних композиторів, що залишили нащадкам унікальну спадщину в жанрі духовної музики. Однак зростання ролі світських жанрів та зміцнення культурних зв'язків з європейськими музичними культурами спонукає їх звернути увагу також на інструментальні жанри, зокрема, камерної ансамблевої сонати, який користувався неабиякою популярністю у Європі і досяг вершин свого розвитку у сонатах Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л. ван Бетовена. Саме вони стали креативними «моделями» для українських авторів.

Хронологічно першим (на сьогодні єдиним віднайденим) зразком жанру української ранньокласичної ансамблевої сонати вважається Соната для скрипки і чембало (basso continuo) Максима Березовського. Твір написаний у 1772 р. у м. Піза, коли композитор, навчаючись в Італії, звертається не лише до духовних жанрів, але виявляє зацікавлення і до створення світської музики, зокрема оперної та інструментальної. Березовський пише оперу «Демофонт», стає членом Болонської філармонічної академії (одного року з В.А.Моцартом). Час і місце написання сонати відразу наштовхують на думку про вплив італійського ранньокласичного інструменталізму на стиль і музичну мову твору.

Перші відомості про сонату М.Березовського надав Василь Витвицький 1974 року. Згодом композитор та дослідник давньої музики М. Степаненко розшифрував її, відредагував та вперше виконав у Києві з Олексієм Пановим (1981р.). Видана соната була у Києві 1983 року, а її музикознавче осмислення здійснене у працях В.Витвицького, М.Рицаревої, М.Степаненка, Л.Корній.

Оригінальний авторський текст подано на двох нотних станах. Згідно існуючих тоді канонів

*Граф Андрій Кирилович Розумовський, російський посол у Відні, був палким меломаном і підтримував тісні взаємини з Й.Гайдном, В.А.Моцартом, Л. ван Бетовеном.

жанру партія чембало передбачала імпровізований акомпанемент у межах визначених басом функцій. Запропонований Степененком варіант є доволі вдалим, що підтвердила подальша виконавська історія твору.

У сонаті три частини: така модель сонатного циклу остаточно утверджується в цей час у європейській музиці (замість старовинної чотиричастинної). Соната в цілому побудована за принципом темпового та емоційно-образного контрастів: 1ч. – Allegro, 2ч. – Grave, 3ч. – Minuetto con 6 variazioni. Друга частина написана у тональності субдомінанти (F-dur). Ладовий контраст у структурі крайніх частин відсутній. Домінування мажору (витриманий C-dur) створює загальний світлий, радісний настрій твору, доповнений ліричною барвою повільної частини. Стиль сонати має суттєві ознаки ранньокласичного мислення як на рівні тематизму, так і в трактуванні сонатної форми. Проявляються ці ознаки перш за все у тому, що тема трактується не як завершена музична думка, а як «зерно», імпульс для подальшого інтонаційного розгортання.

Перша частина витримана у формі сонатного allegro. Їй притаманні гомофонно-гармонічна фактура та лаконічність викладу. Слід зазначити неконтрастність тем-образів частини, що є однією з рис старосонатної форми. Головна партія енергійна та життєрадісна (приклад 1).



Після короткої зв'язки-модуляції звучить подібна за настроєм тема побічної партії (у тональності домінанти), що, як і тема головної партії, побудована на повторенні двотактного зерна. Її мелодія наповнена сміливими скачками, діапазон набагато ширший, ніж головної (приклад 2).



Швидкий ритмічний рух вісімок у лівій руці партії фортепіано надає експозиції сонати цілеспрямованості. Партія скрипки свідчить про властивий Березовському талант чудового мелодиста, коли виразні наспівні елементи відтіняються віртуозними пасажами шістнадцятки.

Окрім того, у традиціях «галантного» стилю мелодія прикрашається форшлагами та трелями. Завершується експозиція лаконічною синкопованою заключною партією, на тлі спокійного руху басової лінії.

Розробка невелика за розмірами (ознака ранньокласичної сонати), але доволі різноманітна за своїми виразовими засобами (ритмічна контрастність у проведенні партій, численні тональні відхилення). З 12 тактів розробки 4 такти – це варіант головної теми (з таким як в експозиції *ostinato* вісімок лівої руки) і 8 тактів синкопованої мелодії, побудованої на матеріалі заключної партії. Динамізм та активність музичного розвитку, простота і винахідливість засобів надає розробці I ч. особливої драматургічної ролі в межах усього циклу як зони напруженого інтонаційного становлення.

У репризі повертаємось до віртуозного «*regretium mobile*» акомпанементу, характерних для Березовського наспівних зворотів у партії скрипки. Слід відзначити майстерне штрихове різноманіття та тонкий смак у використанні прикрас – трелей та форшлагів.

На нашу думку, форма та стиль першої частини аналізованого твору відображає важливий етап

переходу від старовинної сонати до класичної сонатної форми (вірніше, до її ранньокласичного варіанту). Цим пояснюються відмінні тлумачення форми перших двох частин В.Витвицьким та М.Рицаревою. Перший трактує форму 1-ої ч. як класичну сонатну, 2-ої – як тричастинну зі скороченою репризою. М.Рицарева же вважає, що домінують риси старосонатної форми, як у першій, так і в другій частинах. Очевидно, має місце співжиття двох формотворчих моделей (що думку поділяє Л.Яросевич).

Друга частина – Grave – справжній шедевр наспівної, чуттєвої лірики з виразним тяжінням до психологічного заглиблення образу (як у духовній музиці Березовського). Виразна, наспівно-речитативна тема звучить у світлому Фа-Мажорі. Безперечним є вплив італійського ранньокласичного скрипкового інструменталізму. Це пояснює певну статичність та несамостійність фортепіанної партії, де вишукано та просто подані класичні гармонічні побудови. Строгий акордовий виклад відтіняє натхненність та експресію скрипкової партії другої частини (зокрема, її середнього епізоду та репризи), розширяє традиційні рамки емоційного світу ранньокласичного орієнтиру жанру і є виразним передвісником романтичної естетики (приклад 3).



Питання визначення форми 2-ої частини дискусійне. На нашу думку, це проста тричастинна форма зі скороченою репризою (межі між двома останніми частинами Grave розмиті), хоча, як вже відзначалось, деякі дослідники (зокрема, Г.Рицарева) знаходять у ній риси старосонатної форми. У середньому епізоді з'являється нова (єдина у сонаті мінорна) схвильована тема (починається у с-moll). Її речитативні інтонації, вмиле використання виразності «звучних» пауз нагадують деякі теми скрипкових сонат В.А.Моцарта. Без сумніву, Grave М.Березовського є однією з вершин ліричного вислову композитора та найщиріших сторінок ранньокласичної лірики у європейській музиці, тому інколи виконується не тільки у сонатному циклі, але і окремо.

Форма третьої частини є даниною традиціям італійської скрипкової сонати. Доволі спокійний жанрово-танцювальний фінал – Minuetto con 6 variazioni – розширює образне коло сонати. Урочиста, галантна тема легко запам'ятовується. Партія фортепіано незмінна, фактурне і ритмічне варіювання зосереджене у партії скрипки (варіації 1,2,3,4). П'ята варіація позначена елементами репризності (тема викладається подвійними нотами). Шоста – відіграє роль коди (віртуозний рух шістнадцятими). Варто відзначити органічне поєднання італійської аріозності з мелодикою українських пісень (зокрема, третя варіація дещо нагадує народну пісню «Іхав козак за Дунай» (приклад 4).



Доля Максима Березовського та його творів склалась трагічно. До нас дійшло небагато його композицій, але те, що збереглося, дає підстави говорити про закладення М.Березовським підвалин національного інструменталізму: він не тільки талановито сприйняв сучасні йому стильові ознаки провідних західноєвропейських шкіл, але й адаптував їх з архетипами національного художнього мислення. У цьому сенсі Соната для скрипки і чембало Максима Березовського займає особливе, почесне місце в українському камерно-інструментальному репертуарі. Це не тільки перший відомий нам зразок жанру в українській музиці, це – самобутній та яскравий концертний твір великої художньої вартості, досьгодні цікавий для виконавців і слухачів. Попри позірну простоту музичної мови виконання твору вимагає неабиякої виконавської майстерності. Граціозність та легкість крайніх

частин наповнена всім спектром італійської скрипкової віртуозності, а для досягнення справжнього психологічного заглиблення у другій частині потрібен багатий і глибокий тон звучання скрипки. Тільки за таких умов слухач зможе сприйняти та зрозуміти непересічну красу цього особливого в композиторській спадщині Березовського твору.

Заслуговує уваги **Соната для скрипки з басом Івана Хандошкіна (1747–1804)**. Виходець з України (син українця-валторніста Остапа Хандошка, що перебував на службі у гетьмана Данила Апостола, потім у поміщика П.Б.Шереметева), він навчався гри на скрипці у італійця Тіто Порто і став одним з найвидатніших віртуозів свого часу. Як згадували сучасники, він затьмарював блиском своєї техніки та мистецтвом імпровізації таких знаменитих виконавців як Віотті, Лоллі, Местріно та інш. Будучи різносторонньо обдарованим музикантом, окрім скрипки він володів альтом, балалайкою, гітарою. І.Хандошкін був відомий і як диригент. Очевидно, знайомство з західноєвропейською (особливо з італійською) скрипковою літературою сприяло становленню його і як композитора. Музикант був одним з основоположників жанрів струнної сонати та концертних варіацій на народні теми у вітчизняному камерно-інструментальному мистецтві. Його мистецька діяльність пов'язана з Петербургом: робота у придворній капелі Петра III (камер-музикант і капельмайстер), викладання у музичних класах Академії мистецтв (від 1765 р.) та в театральній школі при «Вільному театрі» І.Кніппера. Окрім того, Хандошкін виступав й у загальнодоступних концертах у палаці Катерини II, вів активну зарубіжну гастрольну діяльність.

На жаль, до нас дійшло мало творів І.Хандошкіна. Дослідник історії інструментального ансамблю в російській музиці А.Раабен зосередився на жанрі ансамблевого дуету (варіації на російські народні теми для двох скрипок та для скрипки та альту).

Цікавими для нас є три сонати для скрипки соло та одна – для скрипки з басом. Особливої уваги заслуговує остання, ансамблева соната (D-dur), оскільки саме в ній композитор відходить від жанру сольної скрипкової сонати (розповсюдженій в Європі в епоху Бароко). Властиво, елементи спільного музикування присутні лише у 1 частині – Adagio. Чудова лірична наспівність, імпровізаційність та вишуканість скрипкової партії контрастує із стриманою партією басу (передбачалась, подібно до Сонати Березовського, клавирна «розшифровка» акомпанементу). Adagio позначене яскравими рисами концертності (у партії скрипки), де Іван Хандошкін демонструє блискуче знання специфіки скрипкових виконавства та письма (приклад 5).

Приклад 5



Друга частина – Capriccio – є зразком віртуозного музикування, притаманного жанру сольної скрипкової сонати*.

Окреме місце в становленні української камерної музики (і, зокрема, української камерно-інструментальної сонати) належить **Дмитру Бортнянському**. Як зазначав С.Людкевич: «...з української музичної сфери 18 століття, у добі, коли національна музика всіх слов'ян... була в пелюшках, вийшов музика-творець європейської міри, «український Моцарт», якого опери виставляються у Венеції і Модені, якого духовні твори відомі, видаються і виконуються в таких центрах Європи, як Берлін та Париж...» [2, с.203].

Окрім згаданої геніальної спадщини духовної хорової музики у Бортнянського є ціла низка камерних творів, зокрема три ансамблеві сонати за участю скрипки (дві для чембало і скрипки obligato, одна для чембало та скрипки ad libitum). Вони входили до рукописної збірки дидактичних творів для клавесину, написаних спеціально для великої княгині Марії Федорівни. Покажемо є сам факт їх включення до альбому: Бортнянський мав обов'язок навчати свою ученицю не тільки сольному, а й камерному музикуванню, що стало наприкінці XVIII ст. дуже популярним у російських придворно-аристократичних колах. Окрім сонат, у збірку входять Квартет з участю фортепіано та Квінтет. Востаннє альбом в цілому бачив дослідник М.Фіндейзен, котрий створив

* Твір було вперше видано у 1950 р. під редакцією І.Ямпольського, викладення партії басу для фортепіано здійснив В.Я.Шебалін.

його опис (переказаний у монографії М.Рицарєвої «Композитор Д. Бортнянський»). На превеликий жаль, усі три написані композитором сонати для клавесина і скрипки не дійшли до нас. Інші камерні твори (такі як квінтет № 2 C-dur для фортепіано, арфи, скрипки, віоли да гамба та віолончелі у 3-х частинах, 1787 р., що не входив у вищезгадану збірку) можуть дати нам певну уяву про стиль камерного письма композитора. Музикознавець Л.Раабен відзначає два важливі моменти у музиці розгорнутих ансамблів Бортнянського [3, с.104]. По-перше, ці твори позначені впливом класичного симфонізму (1ч. – сонатне allegro з невеликою розробкою, 2ч. – повільне larghetto, 3ч. – рондо). По-друге, дослідник вказує на тонке вміння Бортнянського не просто цитувати народну пісню, а використати її окремі інтонаційні звороти для творення власного тематизму. Очевидно, ці риси притаманні і трьом інструментальним сонатам, що надавало їм значної художньої цінності.

М.Фіндейзен відзначає мелодичність, наспівність музики сонат Бортнянського, багатство та індивідуалізованість його мелодики. Конкретних даних про трактовку партій немає (очевидно, клавесинна партія була домінуючою). За характером матеріалу та способами розвитку, це своєрідні сонатини, написані з педагогічних міркувань: цим зумовлені невеликі за розмірами розробки у 1-х частинах або їх відсутність. Загалом можна говорити про відображення у сонатах Бортнянського західноєвропейських традицій жанру ранньої класичної сонати. Тому то Василь Витвицький відзначає: «Нею (творчістю Бортнянського) замкнулася доба класицизму в українській музиці, започаткована Максимом Березовським» [4, с. 43].

Отже, можна зробити наступні **висновки**: підвалини для розвитку жанру камерно-інструментальної сонати в українській музиці було закладено, а перші, ранньокласичні зразки, зокрема, Соната Березовського, відрізняються яскравою самобутністю у поєднанні з кращими західноєвропейськими традиціями жанру.

1. Ісаєвич Я. Братства і музична культура XVI-XVII ст. / Я. Ісаєвич // Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 48–56.
2. Людкевич С.П. Д.Бортнянський і сучасна українська музика / С.П.Людкевич // Український музичний архів. – К. : Центрмузінформ, 2003. – Вип. 3.
3. Раабен Л. Інструментальний ансамбль в русской музыке / Л.Раабен. – Л. : Музгиз, 1963. – 340 с.
4. Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський / В.Витвицький // Василь Витвицький . За океаном : зб. статей. – Львів, 1996. – С. 42–45.

Рассматриваются социально-культурные предпосылки возникновения камерного музицирования на Украине, анализируются первые украинские камерно-инструментальные сонаты, а именно, произведения М.Березовского и И.Хандошкина.

Ключевые слова: камерное музицирование, украинская камерно-инструментальная соната, раннеклассический образец сонатного жанра.

The sociocultural background of chamber music in Ukraine is being considered, the first Ukrainian chamber sonatas, namely, works of M.Berezovsky and I.Khandoshkin being analyzed.

Key words: chamber music, the Ukrainian chamber sonata, early classic sonata genre sample.

УДК 78.27

Олег Рудницький

**ІНДИВІДУАЛЬНІ ПАРАМЕТРИ ВЗАЄМОДІЇ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ТА АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ
В СТОСУНКУ ДО РОЗВИТКУ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ МІНІАТЮРИ
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ)**

В статті розглядаються принципи розвитку основних жанрових моделей мініатюри на прикладі творчості Миколи Колесси. Робиться аналіз особливостей певних жанрових моделей, сформованих у руслі традиції та їх оновлення на українському національному ґрунті.

Ключові слова: жанрова модель, інваріант, індивідуальний авторський стиль, авторська інтенція.

Проаналізувавши стильові тенденції першої третини ХХ ст., які найбільш яскраво відобразились у фортепіанній спадщині видатного українського композитора (імпресіонізм,

неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм) та з'ясувавши його власні судження щодо роботи над творами для фортепіано, як і основні параметри авторської інтенції, пов'язані з ним, постало питання на виборі жанрів, яким композитор надавав перевагу, які найбільш природно поєднувались для нього з звуковою палітрою та виразовими можливостями фортепіано. При тому слід звернути увагу на своєрідності трактування того чи іншого жанру у стильових тенденціях згаданого періоду та власне органічності натури митця у лаконізмі вислову, яка характеризує власне і образ композитора.

Мета статті – дослідження розвитку жанрових моделей мініатюри Миколою Колесою шляхом співставлення взаємодії параметрів авторського розвитку жанрів та історично сформованих в часі жанрових моделей певних стильових напрямів.

Хоча дослідження жанрових концепцій знаходиться за межами завдань поданої статті, а теорії жанру і, відповідно, питанню жанрової моделі присвячені сотні досліджень, однак, варто дати ту дефініцію, яка в даному дослідженні використовується як робоча. Вона спирається на визначенні Ю.Лотмана щодо вибору митцем певного жанру як форми спілкування з реципієнтами: «Вибір письменником певного жанру, стилю чи художнього напрямку – це вибір мови, на якій він збирається говорити з читачем. Ця мова входить у складну ієрархію художніх мов даної епохи, даної культури, даного народу чи даного людства... Чим більшою є потенційна можливість вибору, тим більше інформації несе в собі структура мови і тим різкіше оголюється її співвіднесеність з тією чи іншою моделлю світу» [1, с. 30]. Отже жанрова модель – на відміну від більш широкого поняття «жанру» трактується як певний смисловий «мовний код», інваріант, що концентрує найбільш типові образи і відображає головні історико-соціальні характеристики даного жанру. Відповідно у визначенні індивідуальних особливостей використання жанрової моделі композитором основна увага звертається на інваріантні ознаки жанру, які композитор трактує згідно з поставленим для того чи іншого твору завданням. Разом з тим в аналізі авторського втілення жанрових моделей неможливо абстрагуватись від особливостей всієї системи виразності засобів, яка узгоджується як з канонами жанру, так і з конкретним задумом та стильовими пріоритетами (включно з неповторним індивідуальним стилем композитора).

Серед новіших наукових досліджень цікавим є визначення жанрової моделі мініатюри, зроблене Н.Рябухою: «мініатюра – це «мала модель світу», яка уособлює в собі жанрову систему малих форм у мистецтві. Єдність жанрового розмаїття мініатюри в контексті видової специфіки мистецтва складають особливості психології, семантики, а також соціокультурна детермінованість, тобто умови функціонування в культурному просторі, які утворюють жанрову модель з власною картиною світу. У сфері музичного, образотворчого, літературного мистецтва мініатюру визначено як жанр, пов'язаний зі специфічними принципами художньої організації, які об'єднують жанрові різновиди мініатюри в цілісний феномен, а саме: максимальна концентрація змісту, психологічне навантаження на кожну семантичну деталь, нюанс, елемент, що приводить до лаконізму і сконцентрованості художньої композиції; камерний простір, стислий і сконцентрований час (література, музика). Психологія і естетика жанру пов'язані з суб'єктом творчості (образом людини), характеризують мініатюру як найменшу жанрову модель, яка здатна концептуально відбити картину світу» [2, с. 5]. Останнє визначення жанрової моделі на прикладах мініатюри дуже влучно співвідноситься з більшістю аналізованих творів М.Колесси і відповідає їх сутності.

Власне, для композитора більш характерним є мислення стислими афористичними побудовами, навіть у більших формах, як хорові чи вокальні твори, він тяжіє до відносної замкнутості окремих розділів. Така схильність не в останню чергу пов'язана з імпресіоністичними тенденціями як одними з провідних у його стильових пріоритетах. Другою причиною становлення мініатюри як більш визначального жанру фортепіанної творчості є і суто психологічна характеристика особистості Колесси, яка, за рядом ознак і авторських міркувань, виявляє більшу predisпозицію саме до мініатюрних форм, до жанрів з ними пов'язаних. Такими рисами вважаємо зокрема схильність до виняткової докладності, скрупульозності, прагнення відшліфувати кожну деталь твору, на чому неодноразово наголошував композитор сам, описуючи свій творчий процес.

Додатковим аргументом на користь такої послідовності в аналізі жанрів фортепіанної творчості Колесси може слугувати і особлива популярність саме його мініатюр у виконавців. «Коломийки», «Дрібнички», прелюди звучать дуже часто і здобули ряд цікавих інтерпретаційних варіантів. І хоча його цикли чи сонатина також не обділені увагою виконавців, все ж, якщо б провести соціологічний аналіз «частотності» виконання фортепіанних творів Колесси в різних середовищах, мініатюри мають шанс отримати першість.

Дуже цікаво трактується композитором жанр прелюдій, до якого він звертається протягом багатьох років свого творчого життя: від 30-х («Фантастичний прелюд», 1938) до прелюди «Про

Довбуша» (1981), тобто протягом 43 років. Хоча кількісно прелюдії нечисленні у композиторській спадщині і представлені лише чотирма зразками, всі вони складають своєрідну єдину наскрізну лінію, мають узагальнений програмний задум і в загальному можуть трактуватись як певні віхи творчого розвитку митця. Колесса мислить жанр прелюди в кількох площинах, співзвучних до різних тенденцій оновлення в ХХ ст. цієї найбільш знакової мініатюри, що зазнавала багато розмаїтих перевтілень протягом багатьох епох, та навіть в наш час не втратила остаточно своєї актуальності і продовжує привертати увагу композиторів.

Безперечно, важливим чинником впливу на його переосмислення прелюдійності вважаємо імпресіоністичне трактування цього жанру, зокрема програмні прелюдії К.Дебюссі, які в певній мірі викликають аналогії з прелюдями М.Колесси завдяки головно споглядально-рефлексивному модусу сприйняття світу. Довершеність кожної колористичної деталі, гра світлотінню, умовне злиття часу і простору, що забезпечується заглибленістю в єдиний образно-емоційний стан, особливо притаманний «Осінньому прелюді», аналогічні образно-сміслові акценти можна віднайти і у «Фантастичному прелюді».

Крім того, істотними передумовами авторського переосмислення прелюдійності можна вважати і орієнтацію на пісенні прототипи, прагнення в інструментальній мініатюрі передати дух фольклорного оригіналу. Такий підхід особливо характерний для «Гуцульського прелюди» та «Прелюди про Довбуша». Особливість трактування жанру прелюдії у композитора полягає на нашу думку, також в тому, що навіть в тих мініатюрах, які не позначені самим автором як прелюдія, яскраво виступають ознаки прелюдійності як способу організації форми, принципів розвитку та музично-виразової системи загалом. Так певні ознаки прелюдійності – в найширшому плані трактування жанрової моделі – можна помітити і в циклі «Дрібнички», і у фортепіанних обробках пісень, і в сюїті «Картинки з Гуцульщини», і навіть в його знаменитих коломиїках. Барвіста витонченість гармонічної мови, багатство фактури присутні майже у всіх цих програмних прелюдах, які часто пов'язані з фольклорними витоками. Варто зазначити, що композитор ніколи не прагнув до радикальних мір оновлення ладотонального спектру, що склались в перших десятиріччях ХХ ст., хоча добре їх знав. Зокрема відомо, що Колесса неодноразово бував в Празі у Алоїза Габи, автора чвертьтонової системи в музиці, відвідував його лекції і навіть зберіг вдома підручник з чвертьтонової композиції Габи, подарований йому автором. Співзвуччя, якими здебільшого користується композитор у прелюдях, хоч і доволі колористичні, найчастіше можуть бути пояснені з позиції тональної логіки, в них нерідко переважають акорди терцевої побудови. Щодо функційної належності акордів, то композитор досить винахідливо користується виразними можливостями домінантної групи, які отримують різноманітні розв'язки і іноді несподівано реалізують функційні тяжіння.

Найбільш типово імпресіоністичними можна вважати два прелюди – «Фантастичний» та «Осінній». Перший характеризується ознаками поєднання рис національної мелодики, ритміки, оспівування типових коломиїкових зворотів з дивовижним імпресіоністичним, звукописним характером химерної зображальності. «Фантастичність» образу полягає в тому, що відносно простий – конструктивно ясний мотив постійно переабарвлюється в різні способи – ритмічними переборами, гармонічними колоризуванням, витонченими алюзіями недомовленості фраз, несподіваними переходами в інший тип пульсації часу. Тут своєрідно переосмислюється первинна природа прелюдійності – що як відомо, з латині перекладається як передгра, гра вільна, неочікувана, введення в наступну організовану подію. Відчуття неочікуваності, несподіваності змін, мінливість одного і того ж образу залишається провідною ідеєю мініатюри Колесси, пронизаної духом імпровізаційності і навіяної не менш фантастичним твором М.Коцюбинського «Тіні забутих предків». Вся система виразності спрямована на створення подібного ефекту. Деякі ознаки вже відзначались, але такими ж невизначеними залишаються і тонально-гармонічні опори, які виявляють то одну, то іншу свою функційну спрямованість.

Значно пізніше написаний другий прелюд має ряд стилістично подібних ознак спорідненості з першим, передусім у трактуванні гармонічних та фактурних колористичних деталей. Прелюд починається із дещо непевного «знаку запитання» на тонально невизначеному гармонічному ході. Композитор використовує тут типові для імпресіоністичного колориту гармонічні сповзання та блукання, що лише наприкінці фрази отримує хистку тональну основу. Важливу роль у подальшому розвитку початкового мотиву отримує інтонація обертання, своєрідне колоподібне замикання у «вузькому просторі», теж досить типове для імпресіоністичної мелодики. Проте згодом композитор поступово розмикає вузькі рамки початкового тематичного діапазону, тема набуває лірико-декламаційних рис і поступово піднімається до яскравих експресивних кульмінацій, тяжючи таким

чином до неоромантичних сплесків. В цьому кульмінаційному епізоді вона наближається навіть до скрябінського типу мелодики з притаманним їй широким диханням, устремлінням до раптового завоювання вершин і короткого, але захопленого перебування на вершині, що часто спостерігається у прелюдіях російського майстра. Такий тип розгортання зближує цей прелюд з ранніми прелюдіями Л.Ревуцького та В.Косенка. Дуже важливе місце у створенні образу тут займає фактурне розгортання, просторовий модус твору. Тричастинна репрізна форма прелюду обумовлює симетричність обрамлення кульмінаційного спалаху, невизначеність початку і кінця спричиняє образний ефект недовомовленості, осінньої ностальгії і нездійснених мрій. Композитор особисто в поясненнях чи програмних коментарях не розкривав якогось конкретного літературного прототипу цього прелюду, проте знаючи його любов до поезії українського символізму, зокрема до творчості Б.-І.Антонича чи В.Гаврилюка, можна передбачити наближеність до їх поетичних рефлексій.

Найбільш розгорнутий за формою третій «Гуцульський прелюд», написаний вже в 1975 році за типом викладу і інтонаційним складом наближений до його коломийок, особливо у експозиції три частинної форми (відповідно і у репрізі) природа гуцульського танцю окреслюється автором дуже рельєфно. Проте не випадково Колесса називає цю мініатюру прелюдом, а не коломийкою: безперечно, свобода розгортання, багата і різноманітна за відтінками смислів, «алюзійність» авторського мислення щодо коломийкового першоджерела проступає значно яскравіше, ніж у коломийках. Раптові «перепади» настроїв і відчуттів в певному моменті споріднюють цей прелюд з «Фантастичним», особливо у заключному епізоді. І за побудовою, цей прелюд є значно вільніше побудованим, хоча в цілому і витриманий у традиційній тричастинній формі. Але він розгортається дуже інтенсивно, завдяки чому наближається до наскрізно-поемної форми, з вільною зміною ланцюгу контрастних епізодів, серед яких і експресивно-схвильовані, і епічно-рефлексивні, і лірично-задумливі. Це найбільш тривалий і з усіх прелюдів композитора, який майже переступає межу жанру, тяжіючи до форм концертного етюд чи поеми.

Дві мініатюри обробок народних пісень, написані на схилі творчого шляху композитора (1986–1987 рр.), виникли, очевидно, з кількох намірів: по-перше, з дидактичної потреби поповнення репертуару молодшого покоління піаністів, а по-друге, повертають для митця ті пріоритети, якими він керувався в 20–30-х рр. Зрештою, така стилістика не тільки не суперечить дитячому сприйняттю, а навпаки, спрямована на розвиток у них сучасного музичного мислення, яке дозволить їм в подальшому виконувати модерну музику. Такий підхід до дитячої музики дозволяє пригадати роботу Б.Бартока з народними піснями у циклі «Мікрокосмос», а також – ще більш безпосередньо – п'єси з циклу «Наше сонечко грає» В.Барвінського.

Перша п'єса своєрідного мікроциклу «А де ж тії чоботи» – це фортепіанна обробка жартівливої народної пісні, з виразними ознаками танцювально-ігрового начала. Мініатюра має виразно дидактичне спрямування. Грайлива, граціозна мелодія отримує вишукане, і водночас доволі модерне, насичене терпкими дисонантними послідовностями, гармонічно-кolorистичне опрацювання.

Наступна мініатюра «Ой Іванчику-білоданчику» природно продовжує манеру викладу попередньої фортепіанної обробки народної пісні (чи, точніше, мініатюри за мотивами народної пісні), проте в ній більша увага звертається не стільки на гармонічну колористику, скільки на лінійність викладу, особливу увагу варто звернути на контрастні голоси, у фактурі використовуються як елементи контрастної поліфонії, так і підголоскові прийоми, а наприкінці фактура ускладнюється, і знову ж таки наближається до улюбленого Колессою у фортепіанних мініатюрах імпресіоністичного звукопису. Дуже ефектним є завершення п'єси, а разом і всього мікроциклу – воно відбувається на стрімкій кульмінації-спалаху, спрямованій догори, до вершини, яка проте не має цілком завершеної «крапки», а швидше розмикається у певній недовомовленості, відображаючи стан очікування і подиву.

Доволі подібний підхід до втілення яскравого картинного образу помічаємо у ранньому циклі мініатюр «Дрібнички», котрий, попри молодість автора, вражає новизною мислення, відповідністю до сучасних йому новітніх тенденцій, свіжістю гармонічних барв, багатством переплетення фактурних ліній.

Цей цикл, написаний в 1928 році за програмним задумом вписується в оновлення програмної тематики перших десятиліть ХХ ст. Крім славетного циклу «Миттєвості» С.Прокоф'єва, паралель з яким виникає одразу, на думку спадає і ряд інших, зокрема «Казки матінки Гуски» М.Равеля, «Прогулянки» Ф.Пуленка чи «На зарослому хіднику» Л.Яначека. Цікаво, що цикл Миколи Колесси хронологічно випереджує типологічно близький, хоча і несумірний за розмірами «Мікрокосмос» Б.Бартока. Важливо і те, що типова для задиристо новаторського покоління тогочасних молодих

музикантів підкреслено незвична сфера музичної виразності, нерідко гротескові і іронічні образи перевтілені у Колесси на тлі національного фольклору.

«Дрібнички» складаються з трьох п'єс. Лаконізм висловлювання, сміливість у застосуванні модерних прийомів молодим автором, вишукане переплетіння «фольклорного-модерного» свідчить про його рішучу спрямованість до художнього експерименту. Особливо це стосується ладо-тональної сфери, використання різних ладових тетраходів як яскравого колористичного прийому, фактурних рішень, організації часу (метроритміки).

Вже поєднання септакордових ланцюжків на самому початку першої п'єси надає гостроти звучанню. Від романтичної фантастики, походить і використання вертикальних комбінацій на ступенях цілотнової гами у якості колористичного прийому, трансформоване проте в дусі імпресіоністичного звукопису: ступені цілотнової гами немовби підсвічуються ввідними тонами до кожного з щаблів. Поступово характер твору набуває примарно-гротескних рис, дисонантні зблиски додають деякої гротескності загальному образному колориту. Мелодичний рельєф доволі конструктивний і обертається довкола вісі з двох кварт, а в гармонії зберігається та ж цілотнова вісь. Терпкі дисонуючі звучності зіставляються за фонічним принципом.

Аналогічна стилістика зберігається і в другій п'єсі, проте па відміну від попередньої, вона більш просторово об'ємна, картинна. В ній дуже винахідливо застосовані виразові можливості остинатності, що те ж трактується в руслі художніх течій ХХ ст. (досить згадати Б.Бартока, З.Кодая, чи І.Стравінського, деяких інших представників неофольклоризму) і згодом застосовуватиметься композитором в багатьох творах, як фортепіанних, так і вокально-хорових.

Врешті у останній п'єсі на тему народної пісні «По дорозі жук» автор використовує пісенну мелодію як основу для бітонального накладення голосів (знову виникають природні паралелі з деякими бітональними п'єсами «Мікрокосмосу» Б.Бартока). Взагалі, як слушно вказує Я.Якуб'як, «три фортепіанні п'єси «Дрібнички» створені значною мірою під впливом вражень від «Петрушки» І.Стравінського. Аналогії із Стравінським (виникають) в значній мірі в третій п'єсі з її підкреслено жорстким бітональним початком» [3, с. 21]. Але разом з тим політональність відіграє важливу роль в ладо-гармонічній техніці Бартока, у вигляді «поєднання двох тональних пластів, які слугують для згущення художньої експресії, для гумористичних та характеристичних ефектів» [4, с. 349], яку ми вважаємо Колесса успадкував від Б.Бартока, бо подібна проекція горизонталі на вертикаль часто використовується у творах Колесси. Це і акорди цілотнової гами і часте використання зб. квінти, який створює ефект «примарності» і кварто-квінтова вертикаль, що впливає з інтонаційної основи композитора. Цікаві поєднання тональних центрів, часто в великосекундовому співвідношенні, як і у Бартока, є вираженням експресивних, фантастичних та гумористичних образів.

Як бачимо, досить багато прийомів у цьому відомому циклі, котрі сприймаються як вияв імпресіонізму, завдяки своїй колористичності, просторовим ефектам, терпким, гострим звучностям, об'ємним фактурно-регістровим співставленням, впливають не з холодного інтелекту, а з усвідомленням сутнісних ознак виразової системи українського фольклору.

Наступним циклом мініатюр, які подовжують головну образно-стилістичну лінію фортепіанних композицій 30-х років, стали Три коломийки, котрі належать до знакових творів у спадщині Миколи Колесси, були написані в 50-х роках, передусім «Фантастичного прелюду», «Дрібничок» і частково «Сонатини». Разом з тим в них помітне прагнення композитора до більшої ясності і традиційності музичної мови, уникання жорстких дисонансів, модерних тонально-гармонічних послідовностей, наголошення фольклорного першоджерела.

Жанрове окреслення «Коломийки» винесене композитором, на нашу думку, те ж не випадкове. Адже коломийковість як одна із сутнісних рис індивідуального письма Колесси була притаманна йому від початку творчого шляху. Однак, як помічено відносно до раніше написаних творів, він намагався знайти різноманітні форми взаємопроникнення національного – універсального, тому здебільшого обирав жанри, притаманні загальноєвропейській традиції, що до того ж отримували новітнє тлумачення в музиці ХХ ст., як прелюдія, поліфонічний цикл чи сонатина. Проте в післявоєнний період змінюється саме ставлення до мистецтва і його представників, яке не міг не відчувати на собі митець. Адже до того часу, до 50-х років вже протягом другого десятиріччя не просто впала залізна завіса як для самого Колесси, так і для всього народу. Українські композитори були позбавлені можливості контактувати зі своїми європейськими колегами та знайомитись з останніми художніми експериментами. Будь-які намагання митців – літераторів, художників, композиторів бути трохи сміливішими, радикальніше оновити засоби виразності, зазнавали жорсткого переслідування з боку ідеологічних керівників. Про цей страшний тиск згадував і сам Микола Філаретович: «Забути ті страшні роки неможливо... постанова 1948 року (Постановлення

ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели, надруковане в журналі «Советская музыка», № 1, 1948 – О.Р.) викликала в мене глибоку травму. Певною мірою вона повернула мою творчість в іншу колію. Я продовжував рухатись у тому ж напрямку, але музика не мала такої гостроти і свіжості» [5, с. 5].

Єдиним шансом вберегтись від цькування і звинувачень у буржуазному націоналізмі та схиланні перед Заходом (чого Колесса все одно не уникнув) для талановитого і переконаного в етичній силі музики композитора було звернення до народних джерел. Оскільки для митця фольклорна стихія була рідною, він зосередився передусім на ній, та намагався підкреслювати не тільки в музичній мові, але й у виборі жанрів.

Та в будь-якому випадку три коломийки, які теж можна розглядати як своєрідний мікроцикл, втілюють найкращі риси індивідуального стилю Колесси: барвистість, яскравість образів, а водночас раціональність побудови, точність використання кожного виразового прийому, лаконічну афористичність.

Перша коломийка містить ряд характерних ознак – ритмічних (синкоповані акценти), ладових (гуцульський лад), мелодичних зворотів. Принцип варіантного розгортання, мікрозміни основного мотиву, динамічне наростання лежать в основі розвитку тричастинної репрізної форми. Твір містить дуалістичну природу контрасту чоловічого та жіночого начал (відповідно танцювального в експозиційному розділі та лірико-медитативного в середній частині). Гармонічна мова доволі традиційна, основна тональність окреслена цілком ясно, проте не полишає враження модерності завдяки терпкості гармонічних послідовностей.

Друга коломийка, як видається, наближається до жанрової моделі скерцо, через химерність і несподіваність зіставлення двох яскраво контрастних образів: перший споглядально-сумовитий, другий танцювальний, жартівливий. Постійне переплетення, швидкоплинне перестрибування виражають зовсім різні емоції. Відчуття скерцозності одержується завдяки певним елементам музичної мови, певні еліптичні звороти, які проте вирішуються не в плані пізньоромантичної нестійкості, а переходом акорду однієї тональності через неакордові звуки в акорд іншої тональності, що зумовлює колористичний ефект.

Третя коломийка найбільш експресивна та розгорнута. Перший танцювально-активний мотив можна трактувати як певний різновид двох попередніх коломийок, де помічаються яскраві ремінісценції. Взагалі вона сприймається дуже модерно, що спричинено великою кількістю неакордових звуків, затримань в різних голосах, які розв'язуються почергово, тому основні функції тональності звучать не прямолінійно, а дещо завуальовано.

В останніх двох пізніх коломийках хотілося б зауважити про особливості роботи з жанровою моделлю, де коломийка вже є не чистим пісне-танцем, а можна метафорично окреслити жанр як «коломийка в спогадах», близькою за змістом до «Спогаду» І.Альбеніса з циклу «Іберія», де танцювальна основа сприймається як ремінісценція з ностальгічним началом. Так як тут відзначається стихія півтонів і ледь вловимих переходів та колористичних нюансів (що більше стосується четвертої). Власне остання п'ята коломийка є дуже яскрава та динамічна. Якщо попередню можна порівняти з ніжною пастеллю, виписаною м'якими барвами, то ця навпаки – соковита, немовби вийшла з під пензля О.Новаківського. Вся коломийка побудована на свого роду «фовістичних» контрастах, раптових акцентах, ефектах зіставлення густих звукових плям. Свіжа модерна музична мова мініатюри свідчить про потенціал композитора як модерніста, який так своєрідно починав проявляти на ранніх етапах творчості, і вимушений був перевести в більш традиційне русло вже в радянський період.

Висновки. Отже, підсумовуючи аналіз індивідуального трактування та трансформації різновидів жанрових моделей мініатюри у фортепіанних творах Миколи Колесси та відповідної до них системи виразових засобів, зазначимо найголовніші засади, які притаманні художньому світогляду та стилістиці композитора в цьому аспекті. Композитор проявляє таку ж вибірковість у ставленні до «жанрового» корпусу своєї фортепіанної творчості, як і до стильових напрямів, відповідно його художньому світоглядові. Особливе місце у фортепіанній спадщині Миколи Колесси займають мініатюри, які в загальному коригуються за парадигмами «прелюдійності» – як одного з найважливіших європейських мініатюрних жанрів, еволюціонуючого в різних стилях, та «коломийковості», найхарактернішого жанрового символу національного походження.

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М.Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998.– С. 14–285.

2. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських

композиторів кінця XIX–XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»/ Н.Рябуха. – Харків, 2004. – 16 с.

3. Якуб'як Я. М. Колесса як композитор / Я.Якуб'як // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. статей. – Львів, 1997.– С. 21–29.

4. Холопова В. О теории Е.Лендван / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1972. – Вып.1. – С. 326–358.

5. Колесса М. Будьмо громадянами / М. Колесса // Музыка. –1989.– № 2.– С. 4–6.

В статті розглядаються принципи розвитку основних жанрових моделей мініатюр на прикладі творчості Миколая Колесси. Делается анализ особенностей некоторых жанровых моделей, сформировавшихся в русле традиции и их обновление на украинской национальной почве.

Ключевые слова: жанровая модель, инвариант, индивидуальный авторский стиль, авторская интенция.

The article is devoted to the progressive involve principles of the main miniatures models of genres which are scrutinized on the Mykola Kolessa piano works creation. Also is made the analysis of genres models special features, which were forming in the traditional ways and their renews on the special national Ukrainian grounds.

Key words: models of genres, invariant, the individual author's style, the author's intention.

УДК 785.6

Ольга Коенда

СИМФОНІЧНА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

У статті проаналізовано жанрово-стильові джерела та композиційні особливості симфонічних творів Олександра Козаренка межі 1980-х–1990-х років («Чакона», «Епістоли», Концерт для скрипки з оркестром). Здійснено їх порівняння із ключовими камерними творами композитора відповідного періоду.

Ключові слова: жанрово-стильова модель, симфонізм, темброва драматургія, жанрове варіювання теми.

Олександр Козаренко – композитор, піаніст і музикознавець, різнобічна творча діяльність якого вписала яскраву і самобутню сторінку в українську музичну культуру сьогодення. Творчий доробок митця неодноразово привертая увагу музикознавців. Різні аспекти творчості Олександра Козаренка висвітлено у дисертації Олени Чекан [12], статтях Стефанії Павлишин [10], Юрія Чекана [15], Наталії Швець-Савицької [16], Лідії Мельник [8], а також низці статей автора цього дослідження [2–7]. Проте симфонічна творчість композитора жодного разу не була об'єктом наукового інтересу. Маємо на увазі Концерт для скрипки з оркестром (1989–1994), «Епістоли» (1991) та «Чакону» (1990). Дослідження цих творів дасть змогу їх порівняти із іншими інструментальними творами періоду 1990-х, визначити їхнє місце у творчому доробку митця. Саме це і є метою цієї статті. Завданнями: 1) проаналізувати вказані твори Олександра Козаренка в аспекті виявлення жанрово-стильових джерел тематизму та композиційних особливостей; 2) порівняти ці твори Олександра Козаренка із ключовими камерними творами початку кінця 1980-х – початку 1990-х років – «Ірмологіон» для струнних (1988) «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю (1991), «Konzertstück» для камерного оркестру (1990) та «Chanson triste» пам'яті В. Лютославського для органа і струнних (1994).

Звертаючись до вивчення тематизму симфонічних творів Олександра Козаренка, а також їхніх композиційних особливостей, ми спираємося на розуміння цього явища у працях Євгенія Назайкінського [9], Катерини Руч'євської [11], Віри Валькової [1], Юрія Чекана [13] та інших науковців, які розглядають музичну тему з боку структури, а також з боку функцій, які вона виконує в музичному тексті. У методиці порівняння тематизму та композиційних особливостей творів Олександра Козаренка різних жанрів виходимо з концепції музикознавчої компаративістики Юрія Чекана [14].

Розглянемо ці твори в порядку їх створення. «Чакона» для великого симфонічного оркестру створена у 1990 році. Це масштабний варіаційний цикл. Тип варіацій – basso ostinato (тема і 12 варіацій, тобто всього 13 проведень теми). Така структура, передусім, нагадує про «Crucifixus» з

«Високої меси» Й.С.Баха, адже творчість Й.С.Баха – важлива для О.Козаренка композитора і піаніста, про що свідчить і його репертуар і неодноразові висловлювання з цього приводу. А також – це алюзія до пасакалії Д.Шостаковича з «Катерини Ізмайлової» (антракт між четвертою і п'ятою картинами) і симфонії П.Хіндеміта «Художник Матіс», де в кодї фіналу проводиться секвенція Ф. Аквінського «Lauda Sion Salvatorem» (там і там basso ostinato і 13 проведень теми). Ці алюзії, заплановані чи не заплановані композитором, є важливими у розумінні глибокого духовно-морального сенсу теми «Чакони». Вони є стрижневими в асоціативному полі твору. І, крім образного, мають символічний характер, адже відомо також про важливе значення числової символіки для Олександра Козаренка^{*}.

За типом «Чакону» можна віднести до жанрово-характерних варіацій. Адже тема твору гнучко видозмінюється, піддаючися різноманітним жанровим переробкам. Драматургічна концепція твору (початкова ремарка – *Andante doloroso*), окрім вже наведених асоціацій, нагадує «Ромео і Джульєтту» П.Чайковського, і навіть віддалено – С.Прокоф'єва. Тому що розвиток лірико-драматичної теми веде до траурного маршу, після чого настає просвітлення. Такий віхи інтонаційного розвитку зустрічаємо і в тому, і в іншому творах, незважаючи на відмінність жанру, форми, тематизму тощо.

Тема «Чакони» сама по собі багатозначна та асоціативна. У ній закодовано початок «Заповіту» С.Людкевича, інтонації українського романсу в таких його відомих зразках, як «Віють вітри», «Зоре моя вечірняя», золоту секвенцію барочної доби (бас рухається по квартах)^{**}, риси барокової арії *lamento*. Це десятитактова тема, мелодія якої поділена між трьома флейтами, одна з яких починає фразу, друга закінчує, а третя ставить посередині опорний гармонічний тон. Тема – хвилеподібна не тільки завдяки мелодичному рельєфу, але і завдяки тембро-фактурному змісту.

У першій та другій варіаціях^{***} тема чакони поглиблює свій пісенно-ліричний характер. У першій варіації (ц. 1) мелодію проводять кларнети. Вона оплітається короткими підголосками флейт. У другій (ц. 2) – фаготи, з розвиненими підголосками гобоїв.

У двох наступних варіаціях відбувається стрімке залучення тембрових можливостей мідних і струнних. У третій (ц. 3) мелодія проводиться у валторні у супроводі інших мідних. Трагічно-патетичний мотив труб, зокрема, передбачає траурний марш, який звучатиме в ц. 13 (варіація 11). Трагізм теми поглиблюється траурним хоралом тромбонів. *Katabasis*^{****} у туби ще раз нагадує «Сусіфікус» Й.С.Баха. У четвертій варіації (ц. 4) мелодія звучить у партії віолончелей на фоні драматичного монологу струнних, фактура якого нагадує співвідношення голосів підголоскової поліфонії, а також монологи струнних у симфоніях Д.Шостаковича. У контрабасів звучить знайомий вже *katabasis*.

П'ята варіація (ц. 5) – перша кульмінація циклу, це могутнє *crescendo*. Видозмінена мелодія теми звучить в канонічному викладі струнних, на фоні протягнутих акордів у валторні і пасажів у мідних, дерев'яних, ксилофона і вібрафона. Поліритмічні побудови і темброві спалахи вносять у її звучання скрябінський ефект. На початку варіації, як натяк – темброво і ритмічно, звучить лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів» Р.Вагнера.

Шоста варіація (ц. 6) займає особливе місце в циклі. Вона розпочинає друге коло варіацій та підготовку другої, генеральної кульмінації. Вона полімелодична, вдвічі більша за попередні, і в ній з'являються нові інтонації-символи. Мелодія теми проводиться у низьких струнних, мідних, дерев'яних та литавр. Зверху у дерев'яних духових – *katabasis*. Спочатку тема має риси жартівливої народної пісні «Ой чоботи, чоботи ви мої, нарбили клопоту ви мені», інтонації якої поступово перетворюються в «*Dies irae*». І та, і інша інтонаційні моделі – не цитати, лише натяки, але достатньо впізнавані.

Наступні чотири варіації в цілому зберігають жанрово-інтонаційні ознаки шостої. Вони готують генеральну кульмінацію твору, в тому числі за допомогою послідовного застосування

* Так, у завершенні вокального циклу «Сім струн», наприклад, Олександр Козаренко відображає символіку ключового образу тим, що у кожному з семи проведень гамоподібної побудови виразно акцентовано інший звук по порядку: сі-ля-соль-фа-мі-ре-до-сі. А у його концертній програмі «25 миттєвостей української фортепіанної музики» 25 – це 5 композиторів по 5 творів кожен і через 25 років після Республіканського конкурсу імені М.Лисенка і до 25-річчя творчої діяльності піаніста і композитора.

** Секвенцій тут власне дві. Перша – барокового типу, в перших шести тактах. В наступних чотирьох – друга, хроматична, по півтонах, романтичного зразка.

*** Всі варіації можна згрупувати у три розділи: експозиція – 1–5 варіації; розробка 6–11; реприза-кода – 12.

**** *Katabasis* (з грецьк. букв. – зішестя в пекло) – барокова музично-риторична фігура, яка символізує розп'яття, хресні страждання та смерть.

канонічного викладу. У сьомій (ц. 8) мелодія теми викладена канонічно в прямому русі та оберненні у валторні. У восьмій (ц. 9) – триголосний канон тромбонів (в прямому і оберненому русі), із *sf* струнних, ударами тарілок, барабана і мотивами дерева з попередньої варіації. У дев'ятій (ц. 10) – триголосний канон струнних, із прорізаючими фанфарами труб, тромбонів і тим же ж фоном дерев'яних. У десятій (ц. 11) – той же матеріал струнних потрапляє в умови алеаторичного письма, що виконує функцію максимального розтікання і руйнування теми.

Одинадцята варіація (ц. 13) – друга і генеральна кульмінація «Чакони». Це гротескно-пародійний траурний марш, який своєю суперечливістю високого і профанного, нагадує марші з симфоній Д. Шостаковича, а також Г.Малера. Початковий варіант теми звучить у валторні, оплетений мелодизованими підголосками дерев'яних духових та фігураціями струнних, на фоні пунктирного ритму литавр і барабанного дробу. У партії труб з'являється ще одна тема-символ. Це алюзія до відомого «Ноктюрну» Р.Рождественського–А.Бабаджаняна. Вона проводиться двічі, поглиблюючи гостро-трагічний, але також профанно-знижений нюанс у розвитку високого художнього образу. Після неї у тромбонів тричі звучить лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів» Р.Вагнера (цитата). Їй відповідає щоразу коротший мотив челести фантастичного характеру. Він є містком у просвітлений характер дванадцятої варіації (ц. 16), де мелодія проходить у флейти і дзвіночків в оточенні двох виразних мелодій-контрапунктів (скрипки і віолончелі соло), що сприймаються як алюзія до сцени вінчання з «Ромео і Джульєтти» С.Прокоф'єва (№29 «Джульєтта у патера Лоренцо»).

Створені у 1991 році «Епістоли»^{*} для симфонічного оркестру представляють собою симфонічний цикл з ліризовано-суб'єктивною концепцією^{**}. Він має чотири частини (фрагменти – у авторському визначенні): *Lento – Rubato melancolico – Presto. Ritmico – Allegro gusto*^{***}. Як такий, що розпочинається повільною частиною, цикл має ознаки епічного жанру. В цьому відношенні «Епістоли» схожі на симфонії Д.Шостаковича (№№6, 10), в яких перша частина, хоч і в сонатній формі, проте повільна.

Гнучкий наскрізний розвиток інтонаційного комплексу, який складається з квартово-терцієво-секундових інтонацій, підкреслює глибоко симфонічний характер цієї художньої концепції. (Такий підхід характерний і для «Чакони», і для Скрипкового концерту також). Ступінь інтонаційної спорідненості всіх частин циклу такий високий, що структуру «Епістол» можна розглядати і як варіації на одну тему. Адже у всіх частинах – той самий моноінтонаційний комплекс, який обігрується мелодично, ритмічно, темброво, акордово, гармонічно і т. д. Більше того, тема кожної наступної частини подається вкінці попередньої. Тому переходи від частини до частини – дуже згладжені. Разом з тим, тут превалює глибинний суб'єктивізм письма, про що свідчать імпровізаційний виклад та гнучка індивідуалізація форми^{****}.

Перша частина (*Lento*) написана в мішаній формі. Тут можна говорити про вільно трактовані поліфонічні варіації на basso ostinato, про варіантно-строфічну форму, про складну тричастинну з розвитковою серединою, про риси сонатної форми, тому що є дуже тісні інтонаційні зв'язки між усіма елементами тематизму, а також – дві протилежні інтонаційні сфери: драматична (власне тема варіацій) і лірична (ц. 4, контрапункт, умовна побічна партія).

Восьмитактовий вступ представляє собою розмірений виклад основи для теми, у партії контрабасів. Темі вступу властива періодична квадратність побудови (складається з двотактових мотивів). Вона обігрує ключові інтонації твору – секунду, терцію, кварту.

Мелодія основної теми вступає у партії віолончелей^{*****}. Вона дванадцятитактова і проводиться в експозиції п'ять разів: вдруге – у партії альтів, потім – других скрипок і двічі – у альтів і віолончелей (в унісон) у тональному співвідношенні: а – с – g – а – а. Тема має поліфонічний

* Епістола – літературний жанр, в якій використана форма листа або послання. Вона не має тематичних обмежень. Тому легко набуває ознак інших жанрів. Жанрова невизначеність епістоли дозволяє вільний вибір структури вірша та прийомів віршування. Характерною рисою жанру є передбаченість адресата (конкретного або трансцендентного).

** Ще одним прикладом ліризовано-суб'єктивного трактування чотиричастинного циклу у творчості О.Козаренка є камерна кантата для контртенора та інструментального ансамблю «П'єро мертвопетлює» (1994).

*** Цикл побудований за принципом послідовного пришвидшення і одночасного скорочення розмірів кожної наступної частини.

**** Індивідуалізованим є також склад симфонічного оркестру, з потрібною групою дерев'яних духових і великою кількістю ударних, проте склад групи струнних інструментів свідомо зменшено, про що є авторська вказівка в партитурі.

***** Необхідно відзначити пісенний склад теми, де спочатку (у контрабасів) з'являється акомпанемент, а лише згодом (у віолончелей) – сама мелодія.

інструментальний жанрово-інтонаційний зміст і є алюзією до низки повільних поліфонічних симфонічних тем Д.Шостаковича. Поліфонічний виклад переростає в хорал, але поліфонічність при цьому не зникає, що дає підставу стверджувати змішаний – поліфонічно-акордовий склад теми.

Неспішна, оповідного характеру тема, з рівномірною ритмічною організацією породжує алюзії до теми Пимена з «Бориса Годунова» М.Мусоргського (початок 1 к. I д.) або до теми з листа Тетяни з «Євгенія Онегіна» П.Чайковського («Я к вам пишу»). Це вказує на її зображальний характер. Ці ж алюзії тим більш доречні, якщо врахувати зміст метафори, покладеної автором в назву твору («Епістоли», див. примітку 5).

Середина тричастинної форми будується на варіантному розвитку експонованого матеріалу. У партії контрабасів звучить матеріал вступу, викладений тритоном нижче. На його фоні стрімко злітає уверх мелодія скрипки соло, побудована виключно на секундово-септимових інтонаціях, максимально насичена трелями і глісандо (*con sentimento*). Вона походить із контрапункту до теми (ц. 4) і має інструментальну природу. Фігурації бас-кларнета та фаготів також виростають із вихідного інтонаційного комплексу. Усе це свідчить про рідкісний ступінь інтонаційної цілісності форми, що підтверджується і репризою частини.

Друга частина (*Rubato melancolico*) має мрійливо-фантастичний характер. Вона є продовженням імпровізаційно-варіантного розвитку першої частини, доведеного тут до максимального ступеня свободи*. Тут використано прийоми сонористичного, мінімалістичного і алеаторичного письма. Від початку і до кінця витримано вільний метр (*senza metrum*). Інтонаційний зміст частини виростає з кварто-секундового акорду – інтонаційного комплексу, знайомого ще з першої частини, проте тут поданого або у вертикальному вигляді, або розсіяно – в алеаторичних побудовах.

Тембровий склад другої частини – унікальний. Це суцільна імпровізація чотирьох клавішних інструментів: челести, клавесина, фортепіано та органа – інструментів, що символізують різні епохи історії музики (орган і клавесин – XVII–XVIII ст.; фортепіано і челеста – XIX–XX ст.) та виконували різні функції (маємо на увазі, що клавесин виступав переважно камерним, домашнім інструментом; челеста – рідковживаний, колоруючий інструмент оркестру; фортепіано – солюючий концертний інструмент; орган – богослужбовий). На нашу думку, цей виконавський склад є символічним об'єднанням можливостей клавіриста різних історичних періодів і різних музично-культурних практик.

Розвиток частини представляє собою динамічно-фактурне *crescendo* з елементами фігураційності, токатності, репетиційності, сонористичними педалями тощо.

Третя частина (*Presto. Ritmico*) – вільно трактоване рондо, що включає шість проведень рефрену, з невеликими видозмінами, і п'ять епізодів, споріднених між собою. Водночас має риси строфічно-варіаційної форми**.

Рефрен втілює образ архаїчний, а водночас – скерцозно-пародійний. Це неквадратна, репетиційно-моторна тема, з рисами мінімалізму***. Викладена гетерофонічно у трьох труб з сурдинами****. Завдяки тембру і підкресленій акцентності тема рефрену сприймається, як алюзія до теми танцю Балерини з «Петрушки» І.Стравінського.

Алеаторико-сонористичні епізоди нагадують матеріал і виклад другої частини. Але тоді, коли рефрен обіграє секундову інтонацію, то епізоди – терцієву, переважно у вигляді тремоло, в той час, як нижні голоси партитури представляють собою мелодико-гармонічні педалі з тритоново-септимовими чи ноновими співвідношеннями. Тип письма епізодів дещо нагадує партитуру «Орестей».

Четверта частина (*Allegro gusto*) побудована, як зіставлення несамовитих, варварських мотивів оркестру *tutti* й інтонацій дзвонів. З глибин варіантного розвитку проростає тема коломийки (ц. 3, у високих інструментів оркестру), яка поєднується з темою першої частини (в низьких інструментів), як контрапункт.

Вагомість ритму і роль ударних інструментів у цій частини нагадує сторінки фіналу балету І.Стравінського «Весна священна». Замикання початковою темою – «Карпатський концерт»

* Ступінь імпровізації тут – дуже високий, як в першій частині «Concerto Rutheno».

** Необхідність залучення ознак рондальності зумовлена різко контрастним змістом рефрена і епізодів, яке невластиве контрасту типу заспів-приспів у строфічній формі.

*** Останнє, підсумовуюче проведення рефрену максимально виразне мелодично, разом з тим насичене гармонічно.

**** Труби грають не одночасно, а то підключаються, то виключаються, як в гетерофонії.

М.Скорика. А оскільки результат розвитку четвертої частини – коломиїкова тема – з'являється, як наслідок варіацій, то такий драматургічний прийом нагадує «Concerto Rutheno».

Концерт для скрипки з оркестром (1989–1994) цікавий в цьому дослідженні, як твір, який Олександр Козаренко почав писати до того, як почав працювати над «Чаконою» і «Епістолами», а завершив – через три роки після завершення «Епістоли» і через чотири роки після завершення «Чакони». Це дозволяє припустити, що в процесі створення цього концерту свідомо чи підсвідомо брали участь головні інтонаційні ідеї і знахідки згаданих творів.

Концерт написаний для соліста (скрипки) і симфонічного оркестру парного складу з великою групою ударних інструментів (4 виконавці, 9 партій), а також – арфою і цимбалами. Одразу ж зазначмо, що особливу увагу композитора до ударних інструментів помітно і в партитурах «Чакони» і «Епістоли», а також і «Concerto Rutheno». Це дозволяє стверджувати, що, незважаючи на пріоритет мелодизму і мелодичних інструментів, творчість О.Козаренка цілком співзвучна характерній для XX–XXI тенденції зростання ролі ударних інструментів у складі оркестру чи ансамблю.

Перша частина концерту написана в сонатній формі. Тема вступу (*Introduzione*) має риси драматичного речитативу, а також ознаки ораторсько-патетичного складу. Її походження – театральне. Це діалог скрипки і оркестру. Скорботному мотиву соліста *lamento*, відповідають гостро-експресивні мотиви оркестру. Тема вступу виконує функцію тематичного джерела твору. Її перший елемент стане основою побічної партії, а другий – головної партії першої частини**.

Незважаючи на те, що всі три теми першої частини тісно споріднені між собою, вони постають глибоко контрастними образами. Головна партія *Allegro energico* (ц. 1, b-moll) втілює образ трагічно-гротескного скерцо***. Хроматизована мелодія соліста виростає з обігрування терцієвої поспівки. Вона представляє собою мелодію тривалого розгортання, що поволі підіймається уверх, і звучить на фоні синкопованих акордів струнних, синкоп бубна, та педалей кларнетів і фаготів. Вона має типово інструментальний склад і побудована, як динамічне і фактурне *crescendo*, що готує появу побічної партії. Як і у вступі, в третьому проведенні теми, застосовано прийом діалогу соліста та оркестру. Крім того, протягом всього викладу теми зберігається протиставлення соліста і оркестру, як протиставлення мелодичного і колористичного начал.

Побічна партія (*Des-dur*, ц. 5) вступає на кульмінації. Це аріозно-гімнічного складу тема****, що звучить в оркестрі (у дерев'яних духових, труб і скрипок в унісонно-октавному потовщенні)*****. Її мелодія починається з мелодичної вершини *ff* і стрімко спадає по основних звуках вниз, повисаючи на низхідній кварті, інтонації питання. Тема проводиться трічі. Вдруге – в соліста *pp*, на прозорому оркестровому фоні (дерев'яні, струнні, дзвіночки і трикутник). Підйом до третього кульмінаційного проведення теми відбувається за участі гліссандо арфи, тремоло литавр, барабанного дробу на *crescendo*. Цей ефектний прийом характерний для симфонічних партитур Олександра Козаренка 2000-х років – «Українського ревієму» та «Української кафолічної літургії». Важливо, що цей прийом, багатократно повторюваний у творах композитора, вперше апробований саме в Скрипковому концерті.

Побічна партія – внутрішньо контрастна: в крайніх розділах – це піднесено-патетична лірика, в середині – витончена і ніжна. Таким чином побічна партія постає, як багатогранний образ, на відміну від більш однорідної головної.

Розробка (ц. 8, *Tempo I*) містить три хвили розвитку. Перша побудована на видозмінюванні початкового мотиву теми головної партії (b-moll), що п'ять разів проводиться у партії соліста на фоні органного пункту *h* (контрабаси), тремоло литавр та імітацій струнних (*pizzicato*), надаючи образу трагічного відтінку. У другій (ц. 9) мотив головної партії трансформується ритмічно,

* Вагому роль ударних помічаємо і у мелодрамі «Орестей» для читця та інструментального ансамблю, «Мікросхемах» для сопрано, цимбалів і перкусії, «Г'єро мертвопетлює» для контртенора та інструментального ансамблю, «Оро» для ансамблю перкусії тощо.

** Необхідно зазначити, що саме зі Скрипкового концерту веде початок симфонічний метод О.Козаренка, що яскраво проявив себе у його масштабних вокально-симфонічних партитурах. Адже так само, з інтонаційними зв'язками і інтонаційно-тематичними проростаннями, побудовані вокально-симфонічні партитури «Української кафолічної літургії» та «Українського ревієму». Цей метод має романтичну генезу. В XX ст. найближчими попередниками композитора в цьому ракурсі слід назвати Д.Шостаковича, Б.Лятошинського, С.Людкевича, як і по складу, так і по характеру розвитку тематизму.

*** Чотири проведення теми співвідносяться між собою, як елементи варіантно-строфічної побудови.

**** Період з трьох речень.

***** Всі інші інструменти оркестру виконують педалі або мелодико-ритмічні контрапункти (тромбони, туба) до мелодії.

перетворюючись на basso ostinato (віолончелі, контрабаси), що поступово підіймається вгору і при цьому набуває ознак механічного маршу, нашествия, скачки. У третій (ц. 10) соліст проводить початковий мотив головної партії, яка в подальшому набуває декламаційних інтонацій, протиставляючись агресивним переключкам струнних і дерев'яних духових.

Поява мотиву вступу стає знаком переходу до динамічної репризи (ц. 12, b-moll, fff), в якій, як і у репризі першої частини третьої симфонії Б.Лятошинського, головна і побічна партія проводяться одночасно, у вигляді контрапункту, але одночасно, як і у репризі першої частини другої симфонії Л.Ревуцького – у канонічному викладі мідних і струнних. У О.Козаренка побічна партія – в канонічному викладі (труби – валторни; скрипки – альти, віолончелі), головна, з basso ostinato – у групі дерев'яних духових. Сповнена героїко-трагедійного пафосу вона містить жанрові ознаки траурного маршу (ударні – тремоло, сфорцандо), але водночас і елементи фарсу, пародійного зламу (іронічні мотиви у гобоїв, флейт). У подальшому викладі тема побічної партії у скрипки соло набуває скерцозного відтінку (D-dur, Meno mosso), тема головної (ц. 14) – ознак коломийки (друге речення – ц. 15, b-moll – у соліста).

Друга частина (Moderato, d-moll) має жанрові ознаки монологу і написана в тричастинній формі. Її тема полімелодична. На мелодію, що звучить в оркестрі накладається мелодія соліста. Мелодія альтів і кларнетів – пісенного складу, велична і скорботна. Це приклад громадянської лірики. Вона нагадує тему другої частини третьої симфонії Б.Лятошинського і інтонаційно споріднена з головною партією першої частини концерту. Мелодія соліста споріднена з мелодією альтів, але виразніша, з декламаційним пафосом. Її розвиток приводить до зриву кульмінації.

У середині форми (ц. 5, *dolcissimo*) з'являється цигансько-єврейського характеру мелодія у скрипки соло*. Це лукаво-іронічна, водночас надламана тема пісенно-аріозного походження.

Динамічна реприза (ц. 5, *Piu mosso ed affettazione*, h-moll) є кульмінацією форми. Полімелодичний виклад досягає тут апогею за рахунок появи низки контрапунктів – у соліста, гобоїв, фаготів. Динамізація здійснюється за рахунок могутніх октавних потовщень у струнних та дерев'яних духових. Тісними залишаються зв'язки з інтонаційним матеріалом першої частини – репетиційними мотивами мідних та ударних інструментів. Починаючи з ц. 9, драматичні репетиційні мотиви перетворюються у іронічні staccato та sul ponticello у скрипок. Вкінці ламентозної партії соліста з'являються мелізми, як знак іронії та двозначності художнього образу.

Третя частина (*Allegro giusto*, b-moll), як і перша, написана в сонатній формі. Вона розпочинається акордом-ударом, з якого народжується драматичний речитатив соліста. Головна партія фіналу, як і тема другої частини, інтонаційно споріднена з головною партією першої частини. Це тема гомофонного складу. Швидка, драматична, танцювальна, проте з рисами декламаційності вона містить також ознаки гротеску і фантастики. Її мелодія звучить у соліста на фоні розкидистих фігурацій струнних (*sempre pizzicato*) та ostinato цимбалів. У другому реченні (h-moll) відбувається іронізація образу. Трелі соліста нагадують про тему середини.

Тема побічної партії (ц. 3, d-moll) інтонаційно споріднена з коломийкою. Вона – моторного складу, діатонічна, неквадратної структури, розвивається варіантно. Тема експонується у партіях скрипок на фоні синкопованого акомпанементу низьких струнних і дерев'яних духових. Характерною її рисою є неспівпадіння ритмічної організації та метричного положення мотивів (як у скерцо з третьої симфонії Б. Лятошинського).

Розробка (ц. 6) містить дві хвили розвитку. Перша – сонорний епізод з жалібним соло скрипки на фоні цимбалів і труб з сурдинами, в якому з'являються інтонації теми другої частини. З нього виростає експресивний монолог оркестру, за рахунок якого здійснюється підйом до першої драматичної кульмінації (ц. 8). Друга хвиля (10 т. до ц. 9) відзначена алеаторичними прийомами в струнних, фантастичним звучанням дзвіночків, примарним ostinato цимбалів, скерцозно-іронічними мотивами флейт на гетерофонічній педалі валторн, фугато дерев'яних духових. Експресивні фрази скрипок в октавному потовщенні нагадують водночас і матеріал побічної партії першої частини, і основну тему другої частини, і жалібну тему, яка звучала на початку розробки третьої частини у скрипки соло, що вказує на рідкісно високий ступінь інтонаційної єдності всіх тем концерту. У труб і скрипок (ц. 11, т. 7) двічі проводиться початок побічної партії першої частини. Так формується друга, генеральна кульмінація, за участі соліста, з акордом-ударом, як на початку частини.

Динамічна реприза (ц. 12) складається зі скороченої головної партії з іронічною треллю, проте об'ємнішої фактурно. Побічну партію проводять спочатку валторни (h-moll) на фоні струнних і

* Вона сприймається, як алюзія до відомої теми C-dur у скрипки соло з другої частини п'ятої симфонії Д.Шостаковича, частково – до третьої частини (циганська тема) першої симфонії Г.Малера.

дерев'яних духових інструментів, а потім – труби (as-moll).

У основу коди (*Allegro monumento*) покладено синтетичну тему з розробки, яка поєднала головну партію першої частини, основну другої частини, і тему початку розробки третьої частини. Вона проводиться двічі і постає у своїй основній, полімелодичній формі, насичена експресією стогнучих інтонацій. Завершення концерту побудовано на мотиві побічної партії першої частини, що звучить у валторн в оточенні дзвонових інтонацій, мотивів флейт та цимбалів в умовах загального танення звучання.

Симфонічні твори Олександра Козаренка є кроком уперед порівняно з «Ірмологіоном»* для струнних (1988). Адже між цими творами пройшов всього рік часу, проте не спостережено жодних спільних ознак. Тому що сюїтність притаманна «Ірмологіону», змінюється симфонізацією циклів «Чакони», «Епістол» і Скрипкового концерту. Змінено і жанровий склад тематизму. З іншого боку «Чакону» і «Ірмологіон» об'єднує те, що в процесі розвитку, як тема «Чакони», так і теми «Ірмологіону», що в своїй основі містять мелодії догматиків XVI ст., набувають різноманітних жанрових видозмін. Тобто вже наприкінці 1980-х років Олександр Козаренко опановує принцип жанрового варіювання теми, з яким ми вперше зустрічаємося у його ранньому творі – Варіації на тему російської пісні для фортепіано. Виходячи з аналізу інших творів композитора, можна стверджувати, що прийом жанрового обігрування тієї чи іншої теми стане одним із провідних для його методу, надаючи можливості гнучких образно-художніх перетворень та смислової багатоманітності. Разом з тим, на відміну від «Ірмологіону», в якому переважає експозиційний тип викладу матеріалу, у трьох аналізованих симфонічних творах саме розвиток переважає над викладом теми. І в цьому, на нашу думку, полягає, головна риса трактування симфонічного жанру у творчості композитора.

Важливою властивістю тематизму Олександра Козаренка є вихідна жанрово-інтонаційна багатозначність тематизму. Так, наприклад, тема «Чакони» поєднує в собі риси українського романсу, барокової арії lamento, барокової золотої секвенції, а також алюзії до початку «Заповіту» С.Людкевича. Така одночасна багатоукладність буде властива темам низки інших творів. Наприклад, темам «П'єро мертвопетлює», «Українського реквієму» тощо (див. примітку 20).

Порівняння Скрипкового концерту з «Concerto Rutheno» (1990) також демонструє низку відмінностей між ними. Адже у Скрипковому концерті композитор орієнтується на модель класико-романтичного сольного інструментального концерту у тому вигляді, в якому вона склалася на кінець XIX – початок XX ст.: у концертах П.Чайковського, С.Рахманінова, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича, з активним симфонічним розвитком, симфонізацією концертного жанру, тоді як «Concerto Rutheno» зорієнтований на барокову модель concerto grosso.

У всіх аналізованих симфонічних творах помітною є значна роль ударних інструментів в складі симфонічного оркестру і навіть трактування мелодичних інструментів (струнних, зокрема), як ритмічних, про що вже було сказано вище, і що, безумовно споріднює симфонічні твори Козаренка з «Concerto Rutheno» (йдеться про роль препарованого фортепіано в останньому). Особливо у цьому відношенні слід відзначити тембр цимбалів (Скрипковий концерт) і імітацію тембру цимбалів препарованим фортепіано у «Concerto Rutheno», зрештою введення цього інструменту до складу симфонічного оркестру в «Українському реквіємі».

Необхідно відзначити і роль коломийки, як значущого жанрово-інтонаційного джерела симфонічних творів Козаренка («Епістоли», третя частина Скрипкового концерту), яка активно використовується і в «Concerto Rutheno». І ширше – інтонації української ліричної, жартівливої пісні, думи, пісні-романсу – як вияву мелодичного начала, провідного у тематичних побудовах різних творів композитора. З пісенно-романсовою складовою тематизму композитора тісно пов'язана яскраво національна специфіка і композиторського доробку, і виконавської манери митця.

Слід відзначити і схожі риси в побудові «Епістол», де фінальна коломийкова тема, як і в «Concerto Rutheno», з'являється, як результат тривалого попереднього розвитку, тобто там і там використовується модель зворотної варіаційної форми. Також необхідно провести паралелі між «Епістолами» та «П'єро мертвопетлює» в плані побудови симфонізованого чотиричастинного циклу, а також – в плані уваги до сонористичних і алеаторичних прийомів письма.

* Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В.І.Рожок, В.Т.Посвалок та ін. ; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 9. – С. 201–231.

Окремо слід відзначити явище розосередженого тематизму, яке ми зустрічаємо в другій частині «Епістол», наприклад, і в творі «Konzertstück» (1991). Зрештою – перетворення теми «Чакони» у тему «Ноктюрну» А.Бабаджаняна близько споріднено за технологією прийому з перетворенням теми Токати і фуги d-moll Й.Баха в тему «Chi Mai» Е.Морріконе. В обох випадках маємо справу з тематизмом розосередженого типу, який існує в умовах імпровізаційної форми. Причому необхідно звернути увагу на полюсність тематичних джерел, які композитор об'єднує одним твором і навіть розвитком однієї теми.

Виходячи з аналізу вказаних симфонічних творів, ми бачимо велику роль, яку посідає варіантність і варіаційний розвиток, незалежно від того, чи це варіаційна форма, чи сонатна форма, чи мішана форма тощо. Така увага до варіантності і варіаційності притаманна і «Concerto Rutheno», і «Konzertstück», і багатьом іншим творам Олександра Козаренка («Пять весільних ладкань з Покуття», наприклад).

З іншого боку, неможливо не відзначити, яку величезну роль відіграють у Олександра Козаренка поліфонічні прийоми і форми. Це варіації на basso ostinato не тільки в «Чаконі», але і в першій частині «Епістол», і в першій частині Скрипкового концерту. У пізнішій творчості – це «Offertorium» з «Українського ревієму». Втілення принципу остінато, в ширшому розумінні, як прийому розвитку, спостерігаємо у другій та третій частинах Скрипкового концерту, а також – у кантаті «П'єро мертвопетлює» (друга частина).

Необхідно звернути увагу, що симфонічні твори О.Козаренка більше, ніж інші демонструють його вміння досягнути високого ступеня структурної єдності, який ми спостерігаємо в його вокально-симфонічних творах 2000-х років. В умовах крупної форми рідкісна інтонаційна єдність матеріалу є особливо помітною. Про це свідчать, навіть, якщо облишити «Чакону», як варіаційний цикл, і «Епістоли», і Скрипковий концерт, де ладотональний, гармонічний, мелодичний зміст – породження одного ж і того інтонаційного комплексу, який діє протягом твору, перетворюючись у максимумі можливих своїх варіантів, завдяки гнучким жанровим, тембровим, фактурним видозмінам. Саме це виступає запорукою рідкісної інтонаційної цілісності, яку ми зустрічаємо у творах композитора, особливо помітної в умовах крупної, циклічної форми.

Композитор широко використовує прийом жанрової, стильової, текстової алузії, за допомогою якого розширює смислове поле своїх творів. Їхній діапазон у симфонічних творах – достатньо широкий. Це композитори німецької школи (Й.С.Бах, Р.Вагнер, П.Хіндеміт), російської (М.Мусоргський, П.Чайковський, І.Стравінський, С.Прокоф'єв, Д.Шостакович) та української (С.Людкевич, Л.Ревуцький, Б.Лятошинський, М.Скорик). Необхідно відзначити, що всі ці стильові моделі – не випадкові у симфонічній творчості, тому що з більшістю їх ми зустрічаємося у творах Олександра Козаренка пізнішого часу – камерно-вокальних, камерно-інструментальних, вокально-симфонічних.

Митець також приділяє значну увагу темам-знакам, які використовує як цитати (лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів» Р.Вагнера), або як алузії («Dies irae», «Ноктюрн» А.Бабаджаняна – всі у «Чаконі»). Тут необхідно зазначити, що крім започаткування самого прийому, «Dies irae» – використовуватиметься ще як символ в «Українському ревіємі», аналогічне використання шлягерної теми (на зразок «Ноктюрну» А.Бабаджаняна) зустрінемо у «Konzertstück». Про вагнерівський лейтмотив долі можна сказати, що це є подвійна алузія, враховуючи використання цієї теми у фіналі 15-ї симфонії Д. Шостаковича, композитора, досить важливого для Олександра Козаренка. Необхідно також згадати у зв'язку з цим і числову символіку. Маємо на увазі 13 проведень теми в «Чаконі», яка має барокове походження, і яка знайде втілення і у ранній творчості композитора (цикл «Сім струн»), і у його діяльності, як піаніста (концертна програма «25 миттєвостей української музики») (див. примітку 1). А також – музично-риторичні фігури – katabasis в «Чаконі», наприклад та «Псаломі Давида», «Українському ревіємі» (перша частина) тощо.

О.Козаренко звертається до жанру «Чакони», поширеному у XVIII ст. і типу варіацій basso ostinato, характерних для цього жанру і музики XVIII ст. Це є проявом особливого інтересу митця до барокової доби. В певній мірі «Чакону» можна порівняти також з «Konzertstück», в якому жанровою моделлю виступає бароковий малий цикл прелюдія і fuga (також частково про це можна говорити і в «Concerto Rutheno»).

Як і в «Konzertstück», «Concerto Rutheno», «Chansone triste» (пам'яті Вітольда Лютославського), в «Епістолах» та «Чаконі» використовуються сучасні авангардні техніки – сонористика та алеаторика. Це також спільне між цими творами. І це власне ті риси, які можна віднести до характерних стилістичних ознак творчості Олександра Козаренка.

Необхідно також зазначити, що саме в Скрипковому концерті композитор вперше апробує

прийом, характерний для його масштабних вокально-симфонічних концепцій 2000-х років – «Українського ревієму» та «Української кафолічної літургії». Йдеться про виразне фактурно-динамічне crescendo до третього, кульмінаційного проведення теми побічної партії в експозиції першої частини за обов'язкової участі гліссандо арфи, тремоло литавр та барабанного дробу. Це коротке, могутнє, а водночас колористично-барвисте наростання є дуже помітним і ефектним прийомом, який можна віднести до суто індивідуальних, неповторних, знакових рис стилю композитора.

Варто згадати і за те, що в «Епістолах» (друга частина) композитор, як і в низці більш ранніх та пізніших творів вводить у симфонічний оркестр орган (див.: «Shanson triste» пам'яті В.Лютославського (1994), «Українська кафолічна літургія» (2000), «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1996), «Паскалія для органу» (1989).

Окремі теми симфонічних творів О. Козаренка, як наприклад тема вступу та тема середини другої частини Скрипкового концерту, виявляють свою яскраво театральну, персоніфіковану природу. Про це також свідчить третя частина «Епістол», яка водночас передбачає інтонаційні знахідки «Орестей». Театральну природу виявляють також перетворення теми в процесі розвитку в «Чаконі». Таких прикладів можна навести багато. Це дозволяє стверджувати те, що симфонічні жанри в творчості композитора зближуються з театральними, в першу чергу, на рівні тематизму.

Необхідно також зазначити, що саме зі Скрипкового концерту веде початок симфонічний метод Олександра Козаренка, що яскраво проявив себе у його масштабних вокально-симфонічних партитурах. Адже схожу, як у Скрипковому концерті, з численними інтонаційними зв'язками, переплетеннями та інтонаційно-тематичними проростаннями побудовані вокально-симфонічні партитури «Української кафолічної літургії» та «Українського ревієму». Цей метод, притаманний крупним творам Олександра Козаренка, має романтичну генезу. В ХХ ст. найближчими попередниками композитора в цьому відношенні слід назвати Д.Шостаковича, Б.Лятошинського, С.Людкевича, як по складу, так і характеру розвитку тематизму.

Слід також зауважити, що, починаючи власне з симфонічних творів, заявляє про себе тип тематизму Олександра Козаренка, пов'язаний зі сферою драматичної скерцозності. Це особливо помітно зі сторінок першої та третьої частини Скрипкового концерту, третьої частини «Епістол», окремих варіацій «Чакони» (6-ї наприклад, де «Ой чоботи, чоботи ви мої» перетворюється на «Dies irae»). Цей тип тематизму відповідає сфері характерних для ХХ ст. гротескних образів. І буде продовжений у творчості композитора в «П'єро мертвопетлює» (1994, четверта частина), «Псаломі Давида» (1998), «Українському ревіємі» (2008, «Dies irae»). З цією ж сферою пов'язане явище пародійного викривлення, розвінчання високих жанрів низькими («Чакона», «Konzertstück»).

1. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: монография / В.Б.Валькова. – Н. Новгород : Изд-во ННГУ, 1992. – 161 с.
2. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела творчості Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій збірник матеріалів науково-практичної конференції в межах Всеукраїнського конкурсу вокально-хорового та інструментального ансамблевого виконавства ім. Я.С.Степового. – Харків : ХНАДУ, 2013. – С. 13–15.
3. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В.І.Рожок, В.Т.Посвалюк та ін. ; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 141–157.
4. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює» / Ольга Коменда // Українська культура: минуле, сучасне шляхи розвитку: зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 18. – Рівне : РДГУ, 2012. – Т. 1. – С. 162–165.
5. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності / Ольга Коменда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В.І.Рожок, В.Т.Посвалюк та ін. ; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 9. – С. 201–231.
6. Коменда О. Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка / Ольга Коменда // Яровиця. – Луцьк, 2013. – №1. – С. 7–12.
7. Коменда О. «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка: тематизм, принципи розвитку, особливості драматургії / Ольга Коменда // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О.С.Смоляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2013. – №1. – С. 10–16.

8. Мельник Л. Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О.Козаренка «Час покаєння») / Лідія Мельник / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.anthropos.net.ua/jspui/bitstream/123456789/1027/1/109-114_Melnyk.pdf
9. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В.Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
10. Павлишин С. Композитори-лірики / Стефанія Павлишин // Музыка. – 1993. – №3. – С. 3–4.
11. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е.Ручьевская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 159 с.
12. Чекан О.Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : дис... канд. мистецтвознав. – 17.00.03 – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Олена Ернестівна. – К., 1999. – 187 с.
13. Чекан Ю.І. Інтонанційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
14. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В.І.Рожок, В.Т.Посвалюк та ін. ; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6–18.
15. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музыка. – 1996. – №3. – С. 3, 15.
16. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка / Наталія Швець-Савицька // Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка. – Вип. 10. Musica humana : зб. ст. кафедри муз. україністики. – Число 2. – Л., 2005. – С. 360–365. – (Серія «Історія української музики». – Вип. 13 : дослідження).

В статті проаналізовані жанрово-стильові джерела та композиційні особливості симфонічних творів Олександра Козаренка рубежа 1980-х–1990-х років («Чаконна», «Епістоли», Концерт для скрипки з оркестром). Осуществлено їх порівняння з ключовими камерними творами композитора відповідного періоду.

Ключевые слова: жанрово-стильовий тип, симфонізм, тембровий драматургізм, жанрове варіювання теми.

The paper explores the genre and stylistic sources and compositional features of symphonic works by Olexandr Kozarenko the late 1980s and early 1990s («Chaconne», «Epistles», Concerto for Violin and Orchestra). Researcher compared them with main chamber works by composers of the same period.

Key words: genre-style model, symphony, drama timbre, genre variation of the theme.

УДК 785.16

Денисенко Ярина

СИНТЕЗ ФОЛЬКЛОРНИХ ТА АКАДЕМІЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ГОБОЙНОМУ ВИКОНАВСТВІ БАЛКАНСЬКИХ КРАЇН

Виконавство на гобой, є результатом складних процесів становлення європейського інструменталізму. Одним з витоків традиції професійного духового виконавства, зокрема, гобойного, є народна музика. У музичному мистецтві ХХ століття можна спостерігати явища академізації музичних інструментів, традиційно уживаних у фольклорному музикуванні. Якщо академічна сфера позначена уніфікацією музичної мови, то у фольклорному інструментальному мистецтві різних країн сьогодні відбуваються власні процеси.

Для музичної культури Балкан знаковим є паралелізм розвитку академічної та фольклорної традицій: так, музикування на зурлі та гайде, стало виразником оригінальної музичної естетики балканських країн. Сучасні професійні балканські гобоїсти активно поєднують практику концертування у академічних і популярних жанрах, і така тенденція визначає перспективи розвитку національної та універсальної музичної культури.

Ключові слова: синтез, духове виконавство, фольклорна традиція, країни Балкан, національні духові школи, гобой.

Тема синтезу, інтегрування національних виконавських шкіл у річище світової культури є достатньо очевидною за своєю спрямованістю, як, і навпаки, тема синтезу світових культурних традицій – в окремі національні культури. Інтегративна тенденція, як відомо, є основою універсалізації культури і одним з цільних напрямків розвитку сучасного мистецтва. Говорячи про синтез, інтеграцію, ми не можемо оминати феномену спільного у етногенезі різних народів, що сягає глибинного рівня походження мистецтва.

© Денисенко Я., 2012–2013

Щодо специфіки виконавських традицій, – синтетична природа їх є безумовною; чим «давніша» історія музичного інструменту, тим визначенішою є виконавська практика на ньому, тим більше культурних зв'язків та взаємовпливів «живлять» естетику виконання та розсувають полюси «самоусвідомлення» музиканта-виконавця. Такою є історія гобою, складного і багатого за своїми можливостями духового інструменту, специфічного носія певної виконавської культури.

Розуміючи виконавство як спосіб діалогічного спілкування зі світом культури, а інтерпретаційну діяльність – як діалог традицій, ми укладаємо методологічні основи дослідження феномену становлення виконавської гобойної школи – як складного об'єкту художньої творчості*.

Індивідуальність засобів самовираження складає стильову неповторність кожного видатного виконавця, – і це стосується не тільки солістів, але і практики ансамблевого, оркестрового звучання (виконавського мовлення). Поняття індивідуального у виконавському «мовленні» достатньо широке за змістом; воно охоплює всі складові виконавської практики – культуру звуковидобування, фразування та артикуляції, розуміння структури та агогіки тексту; врешті, що найголовніше, виконавець повинен володіти індивідуальним тембром та індивідуальною манерою гри на інструменті.

Так, наприклад, одним з методологічних завдань роботи англійської дослідниці та гобоїстки Р.А.Фіцджеральд «Виконавська залежність від тембру: ідентифікація акустичних показників для розрізнення гобойного тембру» стало виявлення об'єктивних критеріїв індивідуальної манери звучання, встановлення персональних показників тембру виконавця; зокрема, Р.А.Фіцджеральд пише, що найчутливіше вухо спеціаліста здатне суб'єктивно розрізнити жанрові особливості виконання, фразування, артикуляцію, тембр інструменту, манеру прикрашання звуку та інші виконавські прийоми [9, с. 15].

Водночас, кожна виконавська манера несе у собі «багаж традицій», що збагачує її персональні якості – досвідом багатьох поколінь музикантів, багатьох культурних надбань як академічного, так і фольклорного музикування, особливостями «генези» інструменту щодо історії становлення національних шкіл гри та ін.

Один з найдавніших інструментів світової культури, сучасний гобой є результатом складного шляху удосконалень і синтезу традицій, що відбувались в контексті процесів розвитку інструментальної європейської музики. Метою цих удосконалень, передусім, було розширення тембрового спектру гобою, посилення його виразності та інтонаційності**.

Одним з витоків збагачення традиції професійного духового виконавства, зокрема, на гобой, є народна музика. Відомі світові традиції музикування на народних гобоях, що були попередниками та прототипами барокового гобою та сучасного типу інструменту. Зокрема, Д.Браун розрізняє три типи фольклорних інструментів гобойного типу, які мають як спільні ознаки, так і відмінності. Це ближньосхідні (іранські, турецькі, марокканські), китайські та індійські версії*** [1].

У музичному мистецтві ХХ століття можна спостерігати явища академізації музичних інструментів, традиційно уживаних у фольклорному музикуванні. Якщо академічна сфера позначена уніфікацією музичної мови і музичних ідей, то у фольклорному напрямку інструменталізму у різних

* «...Аналіз культури як предмету філософського осмислення сьогодні неможливий... поза усвідомлення буття культури як порівняння та внутрішнього діалогізму її розвитку»(С.Гатальська). Саме діалог як «взаємопроникнення смислів, природжених людині й відтворених культурою в різноманітних формах» є основою будь якого еволюційного процесу. Сучасний виконавський процес, що є частиною еволюційного процесу становлення культури (Т.Адорно, К.Гурліт, В.Гумбольдт). Сьогодні він розгортається в душі постмодерністичних ідей, однією з типологічних ознак постмодерністичного мистецтва є його зв'язок з традиціями та синтетичність мистецтва. В цьому контексті виконання і сприйняття музики стає частиною постійного діалогу між суб'єктами світової культури. Відбувається актуалізація духовних цінностей, що через виконавство, яке можна розцінювати як «акт духу», постійно відновлювану роботу духу, створює «спрямований уперед розвиток, рушієм якого є духовна сила кожного мовця» [10].

** Хоча відомо, що і у позаєвропейській музиці (культури Передньої Азії, Китаю, Кавказу, Середньої Азії та ін.) спостерігаються процеси «осучаснення» традиційних (народних) гобоєподібних інструментів та їх використання у професійній симфонічній та камерній музиці як носіїв «знакового» тембру, близького до голосів природи та людини (наприклад, у творчості Ф.Карасєва, А.Тертеряна, Ф.Сардарова, А. Алізаде, деяких китайських композиторів тощо).

*** У багатьох країнах існують різноманітні назви народного гобою; найбільш розповсюджені raita або ghaita (Марокко, Магриб), zukra (Туніс), mizmar (Єгипет, Ліван, Сирія, Ірак), Zurna (Турція, Греція, Вірменія), Zurla (Балкани), Sorna (Іран, Афганістан) та ін. [1].

країнах сьогодні відбуваються власні процеси.

Український дослідник історії та теорії баянно-акордеонного виконавства А.Куліш, зокрема, відзначає: багатовікова еволюція сербського інструменталізму (наявність різноманітних ансамблів й широке використання багатьох інструментів, зокрема, гусле, гайде, фрула, скрипка та інші) свідчать про спадкоємність інструментальних тембрально-фактурно-артикуляційних витоків баянно-акордеонного мистецтва в Сербії. Зокрема, це виявляється у проявах фігураційної орнаментики, у трелях і мордентах, які знаходяться як на тон, півтора, так і на півтону (на гусле й менше півтону) від основного звуку і є впливом фольклорного інструментального мистецтва, зокрема, духового інструменталізму*.

«Серед інструментів, найважливіших в культурному житті сербів, здатних втілити всю специфіку народних мелодій, та таких, що впливають на паралельний розвиток академічного баянного виконавства, особливо у жанрі кола, насамперед, слід назвати *фрулу*. Цей духовий дерев'яний інструмент з великими технічними можливостями чудово подає прикраси орнаментики, розгорнуту фігураційну техніку, швидке виконання мелодійної лінії, виявляючи взаємозв'язок з виконавством на баянні-акордеоні, зокрема, у рельєфному відтворенні саме мордентів і форшлагів. Сьогодні виконання на баянні-акордеоні акомпанементу або інструментальне звучання віртуозного кола часто асоціюється з музикуванням на фрулах, відтворюючи національну забарвленість блискучої ігрової віртуозності. Зоран Ракич бачить у віртуозній манері гри на фрулі одну з передумов ствердження баянна-акордеона в Сербії [4, с. 18]».

Іншим найважливішим елементом культурного буття сербів і невід'ємною часткою сербського кола дослідник називає гайде (інструмент типу волинки, відомий на Балканах від XIV ст.). «Можна впевнено сказати, що «гармоністи, які намагалися ввести свій інструмент в сербську народну музичну практику, виховувались на звучанні саме гайде» [4, с. 17]. Для розвитку багатоголосного музичного мислення гайде мав неоціненне значення. Про це свідчить й «факт наявності вокального еквіваленту, співзвучного структурі триголосних гайде – так званий спів «на бас»... не менш цікава специфіка звуку гайде... бурдон – це спокійний та глибокий тон, котрий постійно звучить в гайдарських мелодіях» [4, с. 17]. Не буде перебільшенням назвати цей інструмент сербським національним символом».

У висновках цієї статті зазначено, що для музичної культури Сербії знаковим є паралелізм розвитку академічної й відродженої у новому тембровому забарвленні фольклорної традицій.

Отже, розмірковуючи про вплив традиційного музикування на еволюцію сербського інструменталізму, який позначений своєрідністю ритмо-інтонаційного матеріалу та оригінальними тембровими характеристикам, звернемося до історичних фактів.

Як відомо, сербська музика розвивалася на основі різноманітних традицій музичного фольклору слов'янських племен (на Балканах з 7 ст.); вона являє дивовижний синтез візантійської (у східній частині Сербії) та романської (у західній частині) музичних культур. В південних областях країни спостерігається значний вплив мусульманської музики [10].

Традиційна духова сербська музика включає різновиди сопілок, флейт, сурм, ріжків, таких як фрула (дерев'яний духовий); діпл (двоєнка, дерев'яний духовий); гайде (сопілковий); зурна (дерев'яний духовий); дудук (дерев'яний духовий) та інші. Жанри діляться на вокальні та інструментальні. Слід відзначити яскраво виражений фольклорний вплив, що позначився і на специфічному «обличчі» сербської популярної музики: відомі музичні групи, що грають балканську музику на традиційних інструментах – це *Balkanika, Balkanopolis, Dvig, Slobodan Trkulja, Belo Platno, Teodulija, Kulin Ban*.

Відомі у Сербії та за кордоном виконавці *Šaban Šaulić, Toma Zdravković, Silvana Armenulic*, більш молоде покоління – *Lera Brena, Vesna Zmijanac* та *Dragana Mirković* широко використовують традиції поп-музики, фольк та орієнтальної музики різних жанрів, що складаються у сучасну прогресивну тенденцію – *turbo folk*

Turbo-folk (термін запропонований рок-музикантом *Rambo Amadeus*) виник під час югославської війни та розпаду Югославії. *Turbo-folk* використовує сербський фольклор та так

* Зокрема, зустрічаємо серед професійних виконавців впливи так званого танцювального «турецького» стилю гри, що побутував у вигляді ансамблю зурна та давул, де зурна грає на ланцюговому диханні. Цей стиль гри потребує ритмічної артикуляції виконавця у тій же манері, зі скороченнями, вишуканими орнаментами та іншими пальцевими прикрашаннями (тремолювання), і використовується у стилізованій авторській та популярній музиці. Багато хто з виконавців на зурні тримає інструмент вертикально, щоб дозволити кінчику язика злегка торкатися кута нижньої сторони тростини, при чому утворюється характерне, верескливе вібрато, що часто використовується виконавцями на опірних тонах мелодії – для прикрашання.

звану «*novokotropana*» традицію, що має місце на півночі Балкан та у Румунії, з додаванням «рокових» впливів, поп та танцювальної електронної музики. Деякі виконавці оцінюють його як поп-фольк. Популярні виконавці цього напрямку *Seka Aleksić, Jelena Karleuša, Aca Lukas, Ceca Raznatović, Dragana Mirković, Indira Radić* та ін.

Ще один напрямок, що розвивається у сербській поп-музиці – *Šoček*, музичний жанр на основі захоплюючого танку, що утвердився на Балканах на початку 19 століття (споріднений з угорським чардашем), у виконанні якого також приймають участь духові типи зурни.

Традиція гри *Šoček* запозичена з музики *Ottoman military bands*, які в цей час побутували на Балканах, найбільше у Болгарії, Сербії, Македонії та Румунії. Отже, у поєднанні фольклорного, популярного та академічного жанрів музикування на Балканах виникла своєрідна манера і етнічний суб-стиль, який найбільш популярний на півдні Сербії, і значно відрізняється від більш східної традиції аналогічного жанру у Болгарії.

Македонія – країна з дуже багатою музичною культурою, яка сформувалася під впливом слов'янських та візантійських мотивів і є зразком високорозвинутого народного мистецтва. Балканці бережуть свої джерельні пісні, популярні виконавці записують цілі альбоми народної музики за участю стародавніх музичних інструментів – тапан, зурла, кавал, гайда, тамбура, дудук, шупелка. Характерною особливістю балканських свірачів (так македонською називають музикантів) є використання переважно духових інструментів, що притаманно, мабуть, усім мешканцям гір (як, наприклад, у карпатських гуцулів популярні трембіта і сопілка).

Водночас, як ми бачимо з історії розвитку професійного духового виконавства на Балканах, його зачинателями були саме фольклорні музиканти та виконавці прикладної музики (військової, танцювально-розважальної тощо) [10]. Професійне духове виконавство Балканських країн до цього часу не було предметом теоретичних досліджень; на сьогоднішній день переважають анотації до концертів та статті, присвячені окремим духовим виконавцям, але узагальнюючих матеріалів існує незначна кількість.

Професійне духове виконавство Македонії, як одне з найбільш своєрідних щодо музичного мистецтва серед балканських країн, почало розвиватися після Другої світової війни, у період останніх 60 років, коли йшов активний процес становлення професійних духових шкіл у національних школах Європи.

За даними сербської дослідниці І.Мілевської, початок духового виконавства у Македонії пов'язаний безпосередньо з виникненням перших музичних шкіл. На протязі 40-50-х років три вищі школи були відкриті у Македонії: в Скоп'є (1945), Бітола (1946) та в Штіпі (1947). За браком викладачів духовиків, перші професори цих шкіл отримали частково освіту у Белграді та Софії, а деякі професори духових інструментів навчилися грати завдяки самоосвіті, певному досвіду виконавства у військових оркестрах, місцевих фольклорних ансамблях, де використовувалися мідні та інші духові* [5].

Згодом студенти підвищували рівень своєї освіти в Університетах колишньої Югославії, зокрема у Белграді та Любляні. Одним з перших, хто отримав дипломи Музичного Факультету у Белграді, був гобоїст Кіро Давідовскі (нар. 1932). Його діяльність, зокрема, мала непересічний вплив на подальший розвиток виконавства на духових у Македонії**. З його іменем пов'язаний також початок професійної освіти (школи викладання) на гобої в Македонії. Гобоїст Кіро Давідовскі додатково стажувався у класі професора Габура** в Академії Св.Цецилії у Римі. Він мав численні сольні виконання у Германії, Франції, Італії, Іспанії, Мексиці, США та ін.

Його широкий виконавський репертуар включає як добре відомі твори світової класики, так і твори македонських композиторів. Зробив особливий внесок у розвиток гобойної освіти у Македонії, викладаючи в УКИМ на музичному факультеті з 1970 по 1991 рік. Ряд чудових гобоїстів навчалися у

* Таким чином, у Скоп'є композитор та кларнетист Глігор Смокварські викладав гру на усіх дерев'яних духових інструментах, в той час як Ілія Ніколовскі – Луї, який теж стояв у витоків школи, навчав грати на усіх мідних духових. В Штіпі, Мефодій Докузов, який був раніше музикантом військового оркестру, викладав усі мідні інструменти. Пізніше, Петер Спасов долучився до викладання в школі, навчав гри на флейті та інших дерев'яних духових, а Мефодій Докузов викладав тільки мідні. У 1948 році перший професійний гобоїст, італієць Петро Габура, почав працювати у Вищій Музичній Школі Скоп'є [5].

** Ці музиканти сприяли розповсюдженню уявлень про західну музичну культуру серед македонських слухачів, і з іншого боку, вони були популяризаторами македонської культури в колишній Югославії та за її кордонами. Вони відіграли особливу роль у стимулюванні зусиль македонських композиторів по написанню п'єс для духових інструментів, виконуючи їх музику вдома та за кордоном.

*** який працював спочатку у Македонії, а пізніше повернувся до Італії [5].

його класі, які стали згодом концертмейстерами та солістами македонських та зарубіжних оркестрів.

Перші випускники університету заснували перший духовий квінтет у Македонії, який було названо «Духовий квінтет Скоп'є» (1970). Це квінтет продовжував працювати більш ніж 20 років, з деякими змінами у складі учасників*. Це був винятково активний ансамбль, виконуючий музику класичних та сучасних композиторів, і, зокрема, македонських композиторів, на численних фестивалях колишньої Югославії та за кордоном.

Музичний факультет Університету «Св.Кирила та Мефодія» випустив своїх перших студентів у грудні 1966 року. Серед багатьох, хто здобув міжнародне визнання – гобоїст Васіл Атанасов (1957). Він також отримав освіту бакалавра та магістра на музичному факультеті УКИМ. Атанасов – провідний гобоїст македонського філармонічного оркестру, професор Вищої Музичної Школи у Скоп'є. У 1996 – 1999 роках він був директором Македонського Філармонічного Оркестру. Відомий як соліст, що має постійні виступи у Македонії, Белграді, Загребі, Швеції, Італії та ін. Про його виконання писали різні світові періодичні видання, зокрема: «Чудовий звук поєднується у нього з можливістю досягнення різних динамічних рівнів» («Екран» Македонія), «свіжість, вишуканість та висока внутрішня змістовність виконання» («Весник» Сербія) [5]

Серед декількох інших гобоїстів, випускників Музичного факультету УКИМ класу професора Кіро Давідовскі, відзначимо гобоїстку Гордану Йосіфову-Неделковску (1965)**. Вона є учасницею «Македонського Духового Квінтету», який приймає постійну участь у пропаганді македонської музики на численних фестивалях «Дні македонської музики»; також запрошувалась на численні фестивалі у Македонії та за кордоном, такі як «Літній Охридський фестиваль», «Літній Фестиваль у Скоп'є», «Інтерфест-Бітола», «Музичні Дні у Новому Саді», «Опатья фестиваль», Літній фестиваль у Любляні та ін.

Її виконання було оцінено композитором Гоці Коларовскі як «безкінечна поезія інструменту, зачаровуючи слухачів досконалою технікою, феноменальним контролем за якістю звуку та тембру». На даний момент, вона є провідним викладачем та професором музичного факультету УКИМ [5].

Гобойне виконавство у Сербії пов'язане з відкриттям у 1946 році відділу духових інструментів у Академії Музики Белграда (заснована у 1937 році). Клас гобою був створений у 1960-1961 рр. У 1991 році тут почав функціонувати Ансамбль сучасної музики; після 2000 року в Академії створено Симфонічний оркестр, Камерну оперу, камерні оркестри та ансамблі, духовий камерний оркестр ім. Душана Сковрана (названий на честь першого диригента оркестру), оркестр *Camerata Serbica* (2004) та ін. (С.Марінковіч).

Видатними діячами в галузі гобойного виконавства стали Анделко Караферіч (1944, Косово) та Любиша Петрушевський (народився у Македонії, помер у Белграді 2002).

А.Караферіч закінчив Белградську Академію Музики у 1970 році, і надалі працював як декан та професор контрапункту на Факультеті Мистецтв в університеті Приштина. Багато років він працював першим гобоїстом Приштинського симфонічного оркестру Радіо та Телебачення.

Л.Петрушевський закінчив Академію Музики у Белграді у 1965 році, як один з найкращих студентів продовжив свою освіту у Парижі. Лауреат численних міжнародних конкурсів, він працював першим гобоїстом Белградської філармонії, оркестру Белградської Опери, симфонічного оркестру Радіо та Телебачення Сербії. Працював професором класу гобою на Музичному Факультеті Белградської Академії та був деканом факультету [8], [11].

Їх виконавська практика демонструє особливості національної гобойної школи, становлення якої відбувалося під впливом культурного обміну між європейськими країнами.

Так, наприклад, гобоїст Петер Таборі починав своє навчання в Новий Сад (Сербія), де він також вступив до музичної Академії. З 1991 по 1994 він продовжив навчання у Академії ім. Ф.Ліста в Угорщині. (проф. Кум Лауде), далі стажувався в Koninklijk Conservatorium (Royal Conservatory) в Гаазі (Нідерланди) (проф. Барт Шнеєман та Ремко де Врієс) Тут він отримав диплом магістра (спеціалізація сучасний гобой). З 2000 р. студіює бароко гобой в цьому ж інституті на факультеті Early Music Department (проф. Ку Еббінг та Франк де Брююн). Стажувався у Альфредо Бернандіні та Марселя Понселе. У 2005 році отримав ступінь магістра як бароковий гобоїст.

Петер Таборі працює як оркестровий музикант, але виступає й з виконанням камерної музики у

* Перші п'ятеро виконавців були: Кіро Божіновскі (флейта), Кіро Давідовскі (гобой), Іван Кочаров (кларнет), Сретен Теодосієвскі (фагот), Михайло Докузов (валторна).

** Яка отримала подальшу магістерську освіту в Моцартеум Академії у Варшаві.

співпраці з різними оркестрами*; він був першим гобоїстом Szeged Symphony Orchestra та National Opera Theater в Сегеді (Угорщина), Australian Chamber Orchestra у Сіднеї (Австралія). Виступав як соліст в Угорщині, Іспанії та Німеччині, з Savaria Symphony Orchestra (Угорщина); грав різноманітні концерти барокових композиторів. Петер Таборі співпрацював з багатьма європейськими диригентами**; також є організатором та солістом ансамблю Musica con Anima, проводить майстер-класи у Franz Liszt Academy в Будапешті (Угорщина)[8].

Виконавство на гобої у Хорватії тісно пов'язане з європейськими традиціями навчання. Так, провідний гобоїст Загреба, професор Бранко Міханович закінчив Загребську Музичну академію у 1976 році; пізніше він закінчив Вищу музичну школу м. Фрайбурга, де навчався у Гайнца Холігера. Він – володар численних нагород та відзначень, виступав у Словенії, Австрії, Германії, Нідерландах, Франції, Швейцарії, Італії, Іспанії, Португалії, Великобританії, Угорщині, Чехії, Росії, Венесуелі, США та ін. Найчастіше він виступав з багатьма оркестрами світу як соліст (з оркестрами Загребської Філармонії, Словенської Філармонії, Симфонічним оркестром Хорватського Радіо та Телебачення, Загребськими Солістами, Камерним оркестром Сакраменто, Камерним оркестром ім. Сімона Боліваара та ін.). Співпрацював з відомими диригентами (М.Хорват, П.Дешпалі, П.Коган, У.Лайович, М.Летона, Н.Бареза, Г.Гуерро, Ф.Кроммер, А.Колар та ін.) Постійно підвищує свій досвід виконання камерної музики у співпраці з Хорватським камерним октетом, Загребським Духовим Тріо, Ансамблем Musica Viva, Хорватським Барочним Ансамблем, Загребським Духовим ансамблем, Ансамблем Musica da camera.

Бранко Міханович сполучає виконавську практику в усіх Загребських оркестрах з викладанням у Загребській Музичній Академії, де він працює з 2001 року. В даний час він є художнім керівником опери в Хорватському Національному Театрі Загреба [11].

Наведені вибіркові біографічні дані, що є фактами історії музичного виконавства на Балканах, свідчать про те, що для національної школи духового виконавства, яка починалася з фольклорних витоків, а пізніше, з започаткуванням професійної освіти на духових, активно живилася традиціями європейського музикування та досвідом європейських духових шкіл, є типовим синтез цих витоків. Слід зазначити широке поле діяльності балканських гобоїстів, які активно приймають участь як у концертнуванні з європейськими програмами, так і у створенні прикладної музики, включаючи записи музики до кінофільмів, гри в традиційних інструментальних ансамблях та у супроводі популярних виконавців вокалістів, де чільною є манера імпровізації, у фольк-джазі тощо.

Синтез вищевказаних традицій виконавства виявляється також у виконанні ними музики сучасних балканських композиторів, яка різною мірою відтворює елементи народного звучання і складає нефольклорний напрямок виконавства, популярний зараз у світовому музичному мистецтві.

Як і більшість дослідників історії музики, ми вбачаємо в подібному синтезі мистецьких традицій та культурного взаємообміну у сфері концертної практики перспективність подальшого розвитку національної духової, зокрема, гобойної школи Балканських країн. Саме такий шлях є свідченням універсалізації культурних процесів, їх спрямованості у майбутнє.

1. Brown David. Oboes and Shawms. / David Brown // Lark in the morning // PO Box 1176 Mendocino, CA 95460, USA, 2010.
2. Гатальська С. Філософія культури. – Підручник для студентів вищих навч. Закладів / С.Гатальська – К. : Либідь, 2005. – С. 9–14.
3. R. Kambaskovic Pedeset godina Fakulteta muzicke umetnosti (Muzicke akademije) 1937 – 1987 Univerzitet umetnosti u Beogradu/ Beograd, 1989.
4. Куліш А. Особливості функційної трансформації баянного мистецтва в культурі України та Сербії. – Українське музикознавство. – Вип. 37 – К. : НМАУ, 2011. – С. 17–18.
5. Милевска Ирена. Духовые инструменты. Исполнительство в Македонии// Материалы 2 Лондонской международной конференции «Размышление о македонской музыке. Прошлое и будущее». – Лондон, Великобритания, Тринити-колледж музыки. –13.03.2003
6. Музыкальный энциклопедический словарь / [Гл. ред. Г.В.Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
7. Linin A. O muzickim instrumentima makedonskih slovena / A.Linin // Zvuk. – 1968, № 2.

* З оркестрами Загребської Філармонії, Словенської Філармонії, Симфонічним оркестром Хорватського Радіо та Телебачення, Загребськими Солістами, Камерним оркестром Сакраменто, Камерним оркестром ім. Сімона Боліваара та ін.

**Frans Brüggen, Ton Koopmann, Sigiswald Kuijken, Kent Nagano, Yevgenij Svetlanov, Marc Minkowski, Richard Egarr, Hermann Max, Peter Neumann, Gyrgy Vashegyi, Stephen Stubbs та ін.

8. List of academic staff at the University of Pristina / Faculty of arts Retrived on 10 Oct 2008.
9. Fitzgerald R.A.. Performer-dependent dimensions of timbre; identifying acoustic cues for oboe tone discrimination/ thesis for the degree of Doctor of Philosophy/ R.A.Fitzgerald. – The University of Leeds, School of Music, 2003. – 269 p.
10. Đurić-Klajn S. Историски развој музичке културе у Србији / Stana Đurić-Klajn. – Београд, 1971. – 184 с
11. Ресурси Інтернет [Електронний ресурс] // Доступно за адресою: [www. New sound.org.yu/27/texts/brankamb27.html_ljubisa_petrusevsky](http://www.New_sound.org.yu/27/texts/brankamb27.html_ljubisa_petrusevsky)

Современное исполнительство на гобое – результат сложных процессов становления европейского инструментализма. Как известно, один из источников профессионального духового исполнительства, в частности, гобойного – народная музыка. В музыкальном искусстве XX века можно наблюдать явления академизации традиционных для фольклора музыкальных инструментов. При тенденции унификации современного музыкального языка, в фольклорном искусстве разных стран наблюдаются встречные процессы.

Так, большинство национальных духовых школ на Балканах, вначале было связано с фольклорным и популярным искусством; теперь же они развиваются под влиянием интегративных процессов в европейской культуре. Для музыкального исполнительства Балкан определяющим является параллелизм развития академической и фольклорной традиции; так, традиционное музицирование на зурле и гайде можно назвать выразителем оригинальной музыкальной эстетики балканских стран

Ключевые слова: синтез, духовое исполнительство, фольклорная традиция, страны Балкан, национальные духовые школы, гобой.

Performance on the oboe, is the result of complex processes of European instrumentalism The historical fact of the appearance of professional oboe performance in Serbia related to the beginning in 1960-61's oboe education in the Music Academy of Belgrade. Prominent figures in oboe performance became its first graduates Anđelko Karaferich and Ivan Petrushevskiy. Their performance and pedagogical practice demonstrates the features of national oboe school development which was under the influence of cultural exchange between European countries. Getting wind performance in Macedonia is linked directly with the emergence of the first music schools throughout the 40-50h years, where the first professors of wind instruments through self-experience and performance in military bands and local folklore ensembles began their performing activity. One of the first graduates of the Faculty of Music in Belgrade was oboist Kiro Davidovski, professional performance and teaching activities which had extraordinary influence on the further development of musical art in Macedonia. His way continues by Professor of Higher Music School in Skopje, a world importance oboist Vasil Atanasov. Performance on the oboe in Croatia is also closely associated with European wind performer's traditions. Therefore, Zagreb Music Academy professor Branko Mihanovich, H. Holliger's student in the past, now is one of the leading figures of the Croatian musical culture. Integrative tendency is the basis of universalization of culture and show the feature of modern art. For the musical culture of the Balkans typical is paralelly development of academic and folk traditions. So, music on Zurla (frula) and Heide, which express an original musical aesthetics of Balkan countries, is the mental ideal for contemporary players too. Some modern professional oboists of Balkan region actively combine their concert practice in academical and popular (pop, folk, jazz), genres, and this trend will determine the prospects for development of national and universal musical culture.

Key words: oboe performance, traditional music, contemporary art, folk music, European musical education, oboists in Balkan countries.

УДК 784.4 : 477.86

Ольга Фабрика-Процька

РОЗВИТОК СУБЕТНІЧНИХ ПІСЕННИХ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНЦІВ В ПЕРІОД СЬОГОДЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ ЛЕМКІВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ)

У статті аналізуються особливості функціонування жанрової палітри лемківського фольклору упродовж XX–XXI ст. Визначено основні тенденції розвитку пісенної традиції лемків. Автор розглядає нові форми побутування лемківської народної пісенності та обрядовості в сучасний період на Україні.

© Фабрика-Процька О., 2012–2013

Ключові слова: лемки, фольклор, обрядова і необрядова пісенність, традиції, культура.

Впродовж століть, розвиваючись із карпато-балканським духовним пластом, культура лемків збагачувалась досвідом сусідніх народів. Етнокультурні контакти сприяли взаємопроникненню, взаємозасвоєнню і трансформації не тільки явищ традиційної культури, в т. ч. й календарної обрядовості, а й нових надбань. Міжкордонне геополітичне розташування Лемківщини сприяло тому, що до загальноукраїнської основи фольклору лемків додалися елементи етнопісенності польського, словацького, угорського, а подекуди і німецького етносів.

Нищівної непоправної шкоди самотутній культурі лемків завдала депортація 1944–1946 рр. на терени УРСР. Їх переселення на українські терени сприяло адаптації до місцевих традицій. Складні суспільно-політичні умови замовчування історичної правди призвели до заблокованості їхньої культури. Та все таки попри всі історичні події вони зберегли свою автентичність і примножили українську обрядовість своїх предків.

Вивчення та аналіз процесів розвитку пісенної культури Лемківщини як невід'ємної складової частини загальнонаціональної музичної культури – актуальне завдання сучасного музикознавства та культурології.

Розкриття динамічних перетворень пісенних традицій в обрядовій та необрядовій культурі, що склались в Україні у II половині XX–XXI ст. є метою даної статті.

Традиційні календарні звичаї та обряди лемків в основному сформувалися ще на ранній стадії розвитку суспільства, коли людина тісно пов'язувала свою долю з навколишньою природою, ставила себе в залежність від явищ природи, які регламентували виробничий цикл трудової діяльності людини.

Лемківський пісенний фольклор поділяється на два великі масиви, які є досить чіткими й виразними в культурній спадщині лемків: обрядові та необрядові пісні. Їхня своєрідність повною мірою перегукується із характерними рисами української народної пісні. Це, насамперед, глибокий ліризм, властивість передавати найтонші почуття людей і любов до людини; епічність, широке тло подій і відображення життя народу в цілому; драматизм, глибоке розкриття нерозв'язаних, в окремих випадках, конфліктів між людьми. Порівняно із загальноукраїнськими піснями, співанкам Лемківщини притаманні безпосередність, імпульсивність тощо. Пісенний фольклор лемків складається з обрядових пісень (колядки і щедрівки, веснянки, собіткові (купальські), обжинкові); родинно-обрядових пісень (хрестинні, весільні, похоронні); необрядових пісень, які поділяються за жанрово-тематичним принципом. До них відносяться: історичні, баладні, ліричні, жартівливі та гумористично-сатиричні, духовні і релігійні пісні. Значну частину складають пісні літературного походження. У наш час до народного репертуару лемків входять авторські пісні. Необрядові та обрядові пісні становлять кількісно найбільшу частину традиційної усної народної словесності лемків. За жанровою структурою ці пісні органічно споріднені із загальноукраїнською народнопісенною традицією.

Репертуар та характер народних колядок та щедрівок лемків органічно споріднений з традиційними аналогами духовної культури як суміжних місцевостей Галичини, так і інших регіонів України. Лемківським народним колядкам та щедрівкам притаманні визначальні загальноукраїнські прикмети цього жанру як зі змістового, так і з формально-поетичного, музичного огляду: традиційне обколядування членів сім'ї, адресування господареві, господині, хлопцеві, дівчині, вдові, сироті з характерними стереотипами їх величання, наявністю такого архаїчного компонента обрядового співу, як рефрен, десятикладовий розмір вірша з цезурою після п'ятого складу (5+5), ідеалізоване зображення життя, господарських і сімейно-побутових обставин з відповідно підпорядкованою йому системою образно-поетичного, музичного вираження тощо.

Лемківські колядки і щедрівки якісно і кількісно є однією з найістотніших та найкраще збережених в наш час реліктових ознак цього давнього жанру української обрядової народної поезії. Саме «на прикладі різдвяної обрядовості лемків простежується генетична спорідненість з традиціями західнослов'янської матеріальної культури і з культурами інших контактуючих етносів карпато-балканського регіону» [2, с. 195]

Як відомо, традиційна родильна обрядовість українців Карпат становить багатогранну систему вірувань та звичаїв, де раціональне переплелось із магічним та релігійно-християнським. Незважаючи на історичні події, які довелося пережити лемківському народові, родина залишалась основним осередком формування характеру лемка, його етнічної свідомості, мислення та психології. Лемківські співанки, пов'язані з народженням та хрещенням дитини, до наших днів не втратили свого народного характеру та типових для змісту мотивів: гарні побажання батькам народженої дитини, самому

малюкові, хресним батькам та іншим. Процедура хрещення дитини зведена в наш час, переважно, до церковної традиції.

Одним із найяскравіших, самобутніх елементів духовної культури лемків є весілля. Саме в лемківських весільних піснях збереглося найбільше старослов'янських і давньоруських архаїзмів. Століттями лемки доповнювали давньоукраїнське весілля власними, самобутніми елементами, збагачували його зміст і форму, створивши чудовий весільний цикл – гармонію неперевершених перлин української народної культури.

Ладканням супроводжувались майже всі події весільного обряду. Виконували їх при обрядах вінкоплетення, виготовлення і випікання весільного короваю, при благословінні молодої пари, прощанні молодої з батьківською домівкою. Весільні пісні («ладканки») пройняті глибокими почуттями, лірикою, милозвучністю, їм притаманні радісні та сумні, іноді жартівливі мотиви. Існували пісні, що не входили за своїм змістом до весільної обрядовості. Їм властивий жартівливо-гумористичний характер. Поступово ця необрядова частина весільного пісенного репертуару витіснила давні ладканки.

Лемківські ладкання виконуються в унісон з епізодичним розподілом голосів на двоголосся, зазвичай, у повільному темпі та манері *rubato*. Характер наспіву меланхолійний, сумовитий. Ярослав Бодак, вивчаючи глибше типи весільних ладкань на Горличчині (Лемківщина), відзначає, що впродовж 50 років еволюція функції ладкання призвела до еволюції самого наспіву, до більшого вияву танцювальності у весільному обряді лемків Горличчини.

Своєю масовістю і урочистістю весільний обряд завжди займав провідне місце в духовній культурі лемків. У додепортаційний період традиційне лемківське весілля відображало давні ритуали, морально-етичні норми, риси народного звичаєвого права українців, ряд взаємопов'язаних між собою обрядових актів.

До Другої світової війни для культурно-побутової сфери життя лемків, у тому числі і для їх усної словесності, музичної мови визначальними були традиційні риси. Відбувалося нормальне репродукування, міжпокоління передача фольклорних надбань минулого з відсівом, забуванням застарілого, того, що втрачало зв'язок з життям, з естетичними потребами, й поповненням новими явищами фольклоротворчого процесу.

Для узагальнення нагадаємо, що вкрай несприятливим і для продовження фольклорної традиції лемків було їх дисперсне розселення на західних землях післявоєнної Польщі, що разом зі штучним нагнітанням антиукраїнських настроїв польського середовища було розраховане на швидку їх асиміляцію. У складних умовах повоєнного періоду зникли традиційні форми суспільного побутування фольклору фрагментарно, зберігаючись в сімейній та особистій сферах у наш час.

На початку ХХІ ст. святкова-обрядова культура українців, зокрема, лемків, зазнала процесів трансформації. Відбулося чимало змін. Скоротилась тривалість весілля, у зв'язку з чим стала спрощеною сама структурна цільність обрядів. Весілля перетворилось на звичайні гостини, які відбуваються після церковного шлюбу. Послабились своєрідні магічні і правові функції весілля; вийшли з побуту ритуальні атрибути та традиційний народний весільний одяг. Змінився музичний супровід обряду, а разом з ним зникли давні обрядові пісні й танці. На думку К.Чаплик «...календарні- та родинно-обрядові пісні, що становили значну частину пісенної спадщини лемків (судячи з записів Ф.Колесси, Ю.Костюка, Я.Головацького та ін.) на початку ХХІ ст. здебільшого втрачають часову та просторову прикріпленість, регламентованість, зазнають скорочення, відходять на периферію сфери побутування, у забуття [4].

Простежується кілька трансформаційних тенденцій у розвитку сучасної весільної обрядовості переселених лемків, запозичень з різних каналів інформації окремих елементів у відзначенні весілля, які не мають нічого спільного з етнічною традицією. Це, наприклад, виготовлення весільного букета, якого наречений дарує нареченій, а вона при закінченні весілля викидає його серед молодих дівчат. Вони ловлять букет молодої, бо в такий спосіб сподіваються швидко вийти заміж; знімання у молодої підв'язок для панчів, щоб кинути їх у коло молодих хлопців; викрадення взуття з ноги нареченої та ін. За висловом В.Борисенко, «...Нині спостерігається величезне розмаїття уподобань, смаків, можливостей за переважною пасивності гостей» [1, с. 119.] Це, до речі, основна відмінність сучасного весілля від традиційного.

На жаль, ладкання на початку ХХІ ст. швидко виходять із репертуару сучасних лемківських співаків, їх фіксація в автентичному виконанні є щасливим випадком для збирача.

На початку ХХІ ст. під впливом міграційних процесів та поширення багатьох різних форм сучасних обрядових послуг структурна цілісність весільного обряду в Україні значно змінилась.

Похоронна обрядовість лемків є складним багатогранним ритуально-світоглядним комплексом.

До родинно-обрядових пісень, пов'язаних з обрядом похорон, належать традиційні голосіння («йойкання»). Для лемківських голосінь характерні типові риси цього жанру: вільна речитативна форма, мінливий віршований склад, довільні мотиви вислову жалю за померлим, а також обов'язкове возвеличення при характеристиці його життя, заклики-прохання повернення померлого до родини тощо [3, с. 205].

Після депортації обряд похоронів у лемківському середовищі на території України зазнав невеликих змін тому, що перебував у компетенції церкви. Помітно скоротилася обрядовість підготовки померлого до покладання у труну. Зберігся звичай кладення в домовину невеличкої ікони, дрібних грошей, предметів, якими користувався покійний. Щоправда, у радянський період не відбувалося традиційних проводів покійного з церковними атрибутами (хоругвами) та священником з хати на цвинтар. Частково стає відсутнім звичай масової участі людей перебувати при покійнику протягом ночі з давніми традиційними забавами «залякування злих сил». У наш час прилучення церкви до похоронної обрядовості значною мірою зберігає свою традиційність.

Таким чином, обрядові пісні (календарно-обрядові та родинно-обрядові) становлять велику частину пісенної творчості лемків. Однак через об'єктивні причини значна частина цих пісень (русальні, купальські (собіткові), петрівчані пісенні зразки) у другій половині ХХ ст. відійшла на периферію сфери побутування і звузила межі свого розповсюдження.

Отже, календарно-обрядовий фольклор лемків України відзначається певним колом ознак:

1) обрядовість на всіх історичних етапах свого існування була одним з елементів загальної системи суспільного життя. Але її значення, місце в житті змінювалось як щодо обрядової системи в цілому, так і до кожного обряду, його елементу;

2) лемківські обряди – це істотна складова духовної культури народу, що відображає його світовідчуття і світосприйняття, світогляд і рівень матеріальної суспільної практики в різні періоди історичного розвитку;

3) форми обрядів змінюються з плином часу, проте мають деякі стійкі структуротворчі елементи;

4) з елементу суспільного укладу, форми відносин певна частина звичаїв і обрядів трансформується у пережиткове явище, у суб'єктивно-психологічну форму традиції, функціонування якої обмежується побутовим середовищем;

5) однією із закономірностей традиційно-обрядової системи є постійна динаміка відповідних обрядів, які своєрідно змінювалися або згасали впродовж усього ХХ ст.;

6) для кожного історичного етапу створювалася своя система уявлень та обрядових дій. Ланцюг поступових змін привів у наш час до згасання більшості календарно-обрядових традицій лемків;

7) процес трансформації (зміни) обряду відбувається не відразу в усій його структурі, а в окремих структурних одиницях.

У лемківській народній пісенності жанрово-тематичний поділ представлений по-різному. Це одна з характерних її регіональних етнографічних особливостей на ґрунті загальноукраїнської піснетворчості. Необрядовий фольклор лемків має в собі ряд регіональних особливостей: за генезою, змістом і функціональністю ці пісні залежні від загальних і спільних міжрегіональних у просторовому та повторюваних у часовому відношенні певних обрядових канонів, зокрема від місцевих конкретних умов і явищ життя, побуту, історичних подій, ситуацій культурно-географічного середовища і природного оточення; у них часто виливаються людські переживання, настрої. У репертуарі лемків-переселенців найкраще зберігся позаобрядовий фольклор – духовні пісні, балади й романси, патріотичні пісні, колискові, дитячі, парубоцькі, дівочькі, любовні, пісні про втрату вінка, жіноцькі й про подружнє життя, сирітські, вояцькі, пісні про еміграцію, жартівливі, насмішливі, пияцькі, соціально-побутові, історичні спомини, новотвори тощо.

Серед головних тенденцій розвитку пісенної традиції такі: а) у місцеве лемківське піснетворення влітаються цілі образно-поетичні кліше, почерпнуті із загальноукраїнського піснетворчого досвіду; б) органічний зв'язок пісенності лемків з українським фольклором виразно прослідковується в усіх параметрах ідейно-змістової та художньо-естетичної сутності, зокрема у мовній спільності. Саме ця спільність забезпечила життєздатність і самобутність лемківського фольклорного діалекту, його спроможність успішно вбирати, переробляти й асимілювати чужі фольклорні впливи; в) усе, що є особливим у змісті і формі лемківського фольклору, не відділяє його від загального масиву традиційної музично-пісенної та усної словесності українського народу, не виокремлює його, а, навпаки, доповнює, збагачує цей масив своєрідними неповторними елементами і рисами, є переконливим свідченням цілісності загальноукраїнської фольклорної традиції.

У наш час позначилися помітні зміни в самій структурі фольклорної традиції. Це стосується обрядової народної поезії, яка за останнє півстоліття посилено виходить з активного побутування і звужує своє функціонування як компонент обряду.

З необрядового репертуару зникають пісні, що були породжені минулими болючими явищами суспільного і родинного життя: заробітчанством, наймитством, еміграцією, рекручиною, вимушеним нерівним шлюбом та ін. Натомість створюються або приходять з позарегіонального, особливо загальноукраїнського, репертуару нові пісні, у чому, власне, і проявляється своєрідний пісенний симбіоз, синтез та новаторність.

Лемківський пісенний репертуар, давній і сучасний, представлений багатьма жанрами, які традиційно виявляють високий ступінь популярності серед художніх колективів та солістів у сучасний період. Слід також зазначити, що в наш час він збагачується новими творами – піснями літературного походження, які розкривають нове бачення історії та культури Лемківщини на тлі загальноукраїнської культури.

Таким чином, в усі часи лемки з покоління в покоління дотримувались своїх корінних національно-етнічних традицій, цими традиціями жили і прославляли свого Бога. Вони глибоко шанували давні християнські традиції свого народу, які передавалися з покоління до покоління. Давні обрядові елементи і дієства складають основу загальноукраїнської обрядовості, яка ґрунтується на прадавніх традиційних віруваннях. Лемківські народні традиції, вірування, обряди не слід розглядати в наш час як явища давно минулих літ. Однак час стирає деякі елементи обрядовості. На нашу думку, саме депортація лемків з їх етнічних земель і швидка асиміляція між етносами, куди вони переселені, є найбільшою причиною зникнення родової пам'яті народу.

В статті аналізуються особливості функціонування жанрової палітри лемківського фольклору на протязі XX-XXI ст. Определено главные тенденции развития песенной традиции лемков. Автор рассматривает новые формы народной песенности и обрядности в современный период в Украине.

Ключевые слова: лемки, фольклор, обрядная и необрядная песенность, традиции, культура.

The article analyzes the features of the functioning of genre palette Lemko folk during the XX-XXI centuries. The main trends in the Lemko song tradition are described. Were examined the modern forms of folk song existence and the interaction of song traditional and newtraditional creation in modern ethnic Lemkos' culture in Ukraine.

Key words: lemko, folklore, ritual and non ritual song, tradition, culture.

1. Борисенко В. К. Українське весілля : Традиції і сучасність / В. Борисенко. – К. : ВД «Стилос», 2010. – С. 119.
2. Горбаль М. Різдво на Лемківщині : Фольклорно-етнографічний збірник / М. Горбаль. – Львів, 2004. – 215 с.
3. Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження. Матеріальна культура / Ред. Ю.Гошко. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1998. – Т. 1. – 360 с.
4. Чаплик К. С. Трансформація пісенного фольклору лемківських переселенців у Західну Україну (повоєнний період) : дис. кандидата мист-ва : спец. Музичне мистецтво 17. 00. 03. / К. С. Чаплик. – К., 2010. – 191 с.

УДК 781.5 : 781.24

Марія Качмар

ПОРІВНЯЛЬНО-СЕМІОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОЇ БУДОВИ П'ЯТОГО ІРМОСУ ВОСКРЕСНОГО КАНОНУ ПЕРШОГО ГЛАСУ

На основі семіологічного методу здійснено порівняння різних систем нотації (невменної та нотолінійної) і виявлено певні закономірності у музичній будові на прикладі п'ятого ірмосу воскресного канону першого гласу.

Ключові слова: ірмос, структура, невменна нотація, нотолінійна нотація.

У невменних записах візантійських та слов'янських піснеспівів музична форма, особливо її структурні складові, ще не демонструє самодостатності і тому розглядається переважно крізь призму словесних побудов. Транскрипції музичного матеріалу у нотолінійних ірмологіонах дають змогу

© Качмар М., 2012–2013

впритул наблизитися до розуміння як самих процесів формотворення, так і музично-структурної організації піснеспівів. Використовуючи ретроспективний метод семіологічно-порівняльного аналізу прослідкуємо поділ музичного тексту та його відповідність текстовим структурам у різних нотаціях. Це дасть змогу виявити наскільки музична форма як компонент музичного мислення зберігала свою основу у піснеспівах і навіть тоді, коли вдосконалювався і змінювався запис музичного тексту.

Першими серед дослідників, почали застосовувати порівняльно-семіологічний аналіз візантійської і слов'янської невменних нотацій Степан Смоленський та Антон Преображенський [9], що пізніше продовжили і розвинули Раїна Палікарова-Вердель [3], Крістіан Ганнік, Мілош Велімірович [5], Галина Алексеєва [6], Ірина Лозова, Софія Тутолміна [10], Ольга Камінська [8] та ін. При порівнянні всі вони переважно спиралися на невменні записи (візантійські та слов'янські), залишивши поза увагою нотолінійні транскрипції українських ірмологіонів. Особливістю такого підходу є те, що невменний запис, як відомо, тільки частково передає музичний матеріал, вказуючи лише на певні контури для запам'ятовування, з яких співак творить музику. Натомість нотолінійний запис дає змогу відтворити мелодії піснеспівів з більшою точністю, при цьому чітко фіксується висота й тривалість нот.

Співставляючи три різні нотації, розглянемо структуру музичного тексту і використовуючи згаданий порівняльно-семіологічний аналіз співставимо комбінації знаків різних нотацій без їх перекладу на іншу систему. Як зразок взято п'ятий ірмос воскресного канону 1 гласу, поданий у вигляді партитури, використовуючи мелодичний матеріал із:

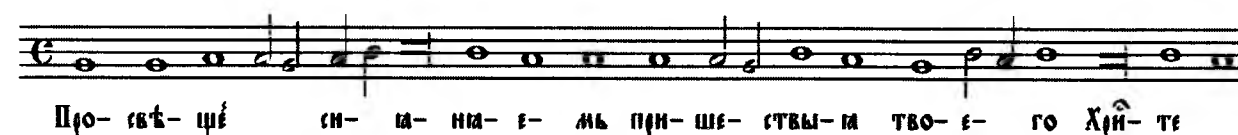
- невменного грецького рукопису сер. XII ст. (з монастиря Івірон на Афоні, 470), опублікованого Карстенем Г'югом [4];

- знаменного слов'янського рукопису XVI століття 1530-1540 рр., (БРАН. Арханг. собр., 14), виданого Крістіаном Ганніком [2];

- нотолінійного Львівського ірмологіону кінця XVI ст., виданого Юрієм Ясіновським та Кароліною Луцькою [1].

Проаналізуємо спершу структуру нотолінійного зразка. Враховуючи словесні і музичні цезури, музичний текст поділяється на п'ять стишків (фраз-рядків). У словесному тексті провідною темою є образ світла, що освячує весь світ. В усіх стишках є звернення до Христа з проханням «просвіщати», «освіщати», «просвітити» і у кінці пояснюється – «тих хто тебе хвалять».

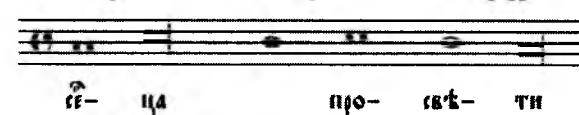
У першій фразі мелодія розвивається у межах кварта a-d, відбувається переінтонування устоїв h і a. Поступове їх оспівування творить логіку побудови першої фрази – початок, далі розвиток до кварта і повернення до устою h. Наступна інтонація зміна терції d-c-h на c-h-a; наприкінці рядка відбувається повернення до початкової інтонації, доповненої тільки коливальним рухом c-h.



У другому рядку помітно стрибок на кварту вгору, який поступово заповнюється і повторюється у ритмічному варіанті. Далі повторюється каденція першого стишка, яка завершується тоном c:



Третя побудова коротка, в основі знову ж квартава інтонація d-a, але починається з терції h-d. Рух зупиняється на довгих тривалостях, щоб підкреслити фразу «сердца просвітити»:

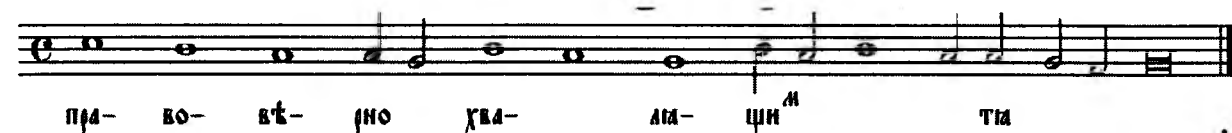


У четвертому рядку повторюється елемент з першого рядка, який утворює звук a. Ця

репризність підкреслює завершальну фазу у піснеспіві. Ще виразніше утверджується логіка внутрішньої будови: перші два мотиви повторюються, у третій чверті рядка ритм пожвавлюється, використовуючи коливний рух. Мелодія стишка завершується інтонацією запитання (рух вгору) і відповіді (рух донизу). При цьому зберігається часомірність – 3+3+3+5 з розширенням у кінці:



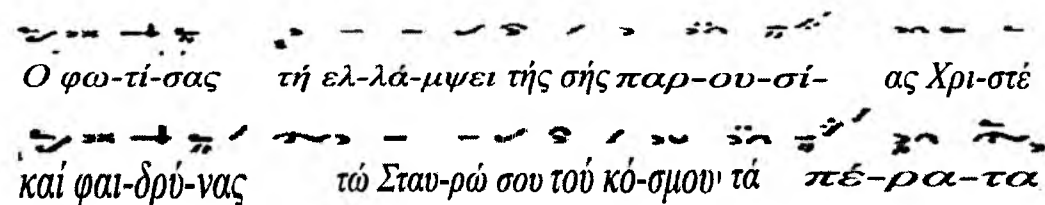
В останньому стишку повторюється закінчення попереднього з каденцією на тоні а, знову ж переспівуючи першу фразу, на чому завершується весь попередній розвиток:



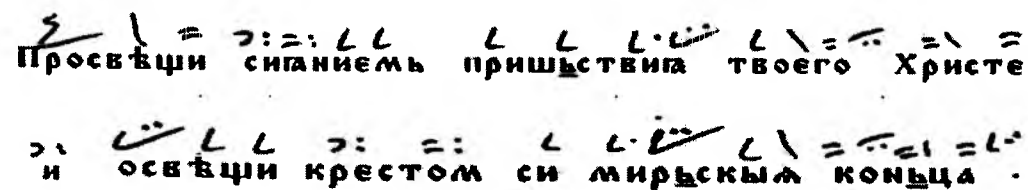
Отже, музичний матеріал піснеспіву побудований на кварті а-d, з переміною устоїв, їх оспівуванням, стрибками та заповненнями. Розвиток наповнюється завдяки варіантній зміні мелодії.

Для організації інтонаційного матеріалу використовується метроритмічна модель $\text{d} \text{d} \text{d} \text{d} \text{d}$, повторення якої створює періодичність.

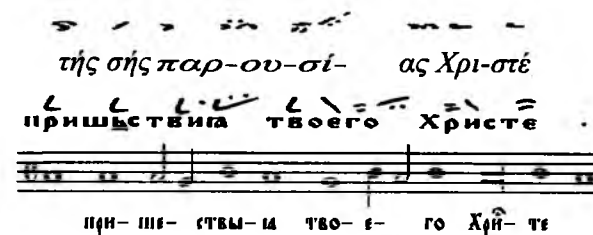
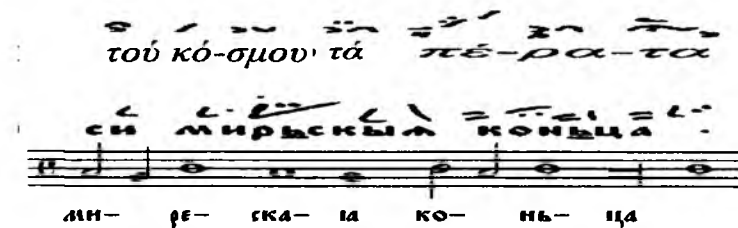
Порівнюючи зразок ірмосу зі зразками в інших нотаціях, звернемо увагу на послідовність знаків у музичному тексті візантійської нотації перших двох рядків, з якої добре видно варіантну подібність:



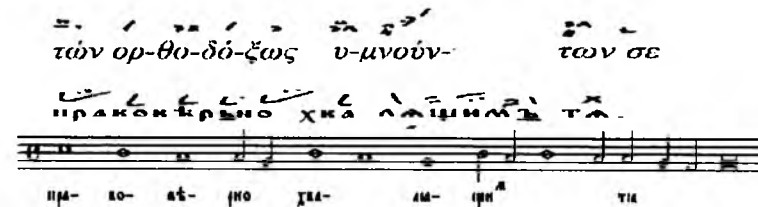
Розглядаючи слов'янський невменний зразок, на словах «сияниемо» і «крестом» також помітна подібність у послідовності знаків:



У нотолінійній нотації повторення припадає на каденції:



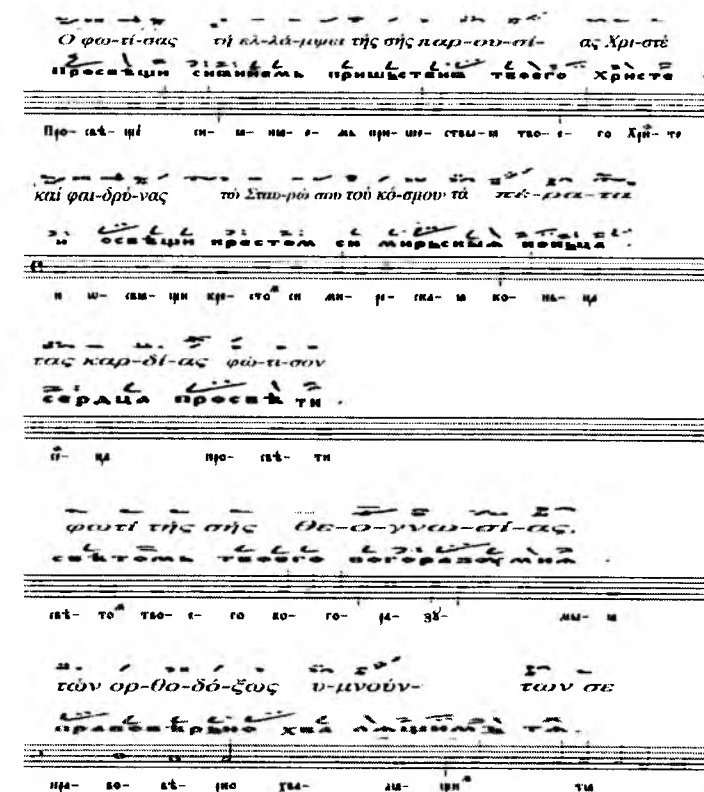
Ця ж каденція повторюється і в останньому рядку:



Співпадіння кадансів свідчить про збереження поділу на рядки у візантійській і слов'яно-руській традиціях.

Як бачимо, подібності у послідовностях знаків зберігаються при повторенні, особливо у каденціях, де мелодичному відрізу у нотолінійному тексті паралельно відповідає відрізок невменно-знаменної нотації. У кожній з трьох нотацій комбінація знаків прочитується по-різному, оскільки кожна символічна система має свою мову і може мати різну мелодію або записувати одну і ту саму мелодію різними знаками. Такий порівняльно-семіологічний аналіз дає змогу говорити про збереження структурних особливостей окремих розділів піснеспівів та свідчить про тісний зв'язок між візантійською та слов'янською сакральною монодією.

Додаток



1. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfenliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasnovs'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka /

- Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / Редакція і вступна стаття Юрія Ясіновського, транскрипція і коментарі Кароліни Луцкої (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte Reihe B: Editionen, Band 24) / [Юрій Ясіновський, Кароліна Луцка]. – Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 2008. – 509 S.
2. Hannick Ch. Das altslavische Hirmologion : Edition und Kommentar (Monumenta linguae slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes 50) / Christian Hannick. – Freiburg/Breisgau : Weiher, 2006. – 877 S.
3. Palikarova-Vordeile R. La musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX-e au XIX-e siecle) / MMB. Subsidia 3. Copenhagen, 1953. – 249 p.
4. The Hymns of the Hirmologium Part I: The first mode; The first plagal mode / Aglaia Ayoutanti, Maria Stöhr, Carsten Høeg (ed.) // Monumenta Musicae Byzantinae, Série Transcripta. – Copenhagen : Ejnar Munksgaard, 1952. – Vol. 6. – 334 p.
5. Velimirovich M. Byzantine elements in early slavic chant / MMB. Main volume. Copenhagen, 1960. – 140 p.
6. Алексеева Г. В. Проблемы адаптации византийского пения на Руси / Г.В.Алексеева ; Отв. ред.: Ю.Н.Холопов, А.П.Деревянко ; РАН. Дальневост. отд-ние. – Владивосток : Дальнаука, 1996. – 380 с.
7. Камінська О. Трактат першої половини XIV століття Агіополітеc / О.Камінська // Молоде музикознавство: 36. ст. – Львів, 2008. – С. 120–127. (Наук. зб. ЛНМА ім. М.Лисенка. – Вип. 20).
8. Камінська О. Принципи трансформації візантійської невменної нотації / О.Камінська // Наук. записки Терн. НПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль–Київ, 2009. – №2 (21). – С. 3–7.
9. Преображенский А. Греко-русские певчие параллели XII-XIII веков. / А.Преображенский // De musica. – Вып. 2. – Ленинград, 1926. – С. 60–76.
10. Тутолмина С. Н. Византийские и славянские нотированные Триоди древнейшей традиции / С.Тутолмина// XII Ежегодная Богословская конференция ПСТБИ : Материалы. – Москва, 2002. – С. 326–330.

В статтє осуцествлено сравнение различных систем нотаций (невменной и нотолинийной) используя семиологический метод. Выявлены определенные закономерности в музыкальном строении на примере пятого ирмоса Воскресного канона первого гласа.

Ключевые слова: ирмос, структура, невменная нотация, нотолинийная нотация.

At the example of the fifth hirmos of the canon in the first mode different notation systems are compared. The semiological analysis method is used. Regularities in the musical structure are founded.

Key words: hirmos, structure, neumatic notation, five-line staff notation.

УДК 791.6 (477)

Олена Сичова

ФЕСТИВАЛЬ МИСТЕЦТВ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

У статті йдеться про особливості фестивалів мистецтв та їх місце у вітчизняному художньому житті. Для ілюстрації теоретичних положень висвітлено ряд показових фестивалів, що проводяться в різних регіонах і містах України.

Ключові слова: фестиваль мистецтв, синтез мистецтв, концерт, виставка, презентація.

У різнобарвності численних фестивалів, що відбуваються щороку в сучасній Україні, особливе місце посідають ті з них, що звернені до показу різних жанрових напрямів, – так званих фестивалів мистецтв.

Фестивалі мистецтв – особливий прояв сучасної святкової культури, специфіка яких полягає у тому, що вони є відображенням загальної тенденції діалогу й синтезу різних видів мистецтва. Такі фестивалі, як правило, містять кілька складових – музичну, театральну, образотворчу, танцювальну тощо. Головна функція цих заходів – презентація мистецтва в усьому багатстві його проявів. Вони створюють, крім того, сприятливі умови для масової комунікації.

Фестивальний рух здобув достатньо широкого висвітлення в наукових працях на пострадянському просторі. Наведемо деякі приклади. Про значення біенале і фестивалів як форму актуалізації сучасного мистецтва йдеться у дисертації Є.Федіної [10]. Дослідження П.Ніколаєвої присвячене розгляду семіотики фестивалю як форми святкової культури [5]. О.Меньшиков

охарактеризував фестивалі як соціокультурний феномен сучасного театрального процесу [4], В.Романко досліджував фестивальний джазовий рух в Україні [6], С.Зуєв розглядав семіотичні аспекти музичного фестивалю як чинника сучасного культурного простору (на матеріалах Харкова) [2]. М.Швед вивчав тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі [12]. Крім того, фестивальні й конкурсні події оперативно висвітлюються засобами масової інформації.

Фестивалі – мистецькі акції, що мають конкретну часову й просторову локалізацію, характеризуються відносною швидкоплинністю. Тому їх дослідження також має певну специфіку: його матеріали – це, головним чином, буклети, інтернет-сайти, що містять інформацію довідкового характеру, та відгуки на фестивальні заходи у пресі.

Актуальність теми статті зумовлена, по-перше, суспільною й творчою вагомістю фестивалів мистецтв у контексті художнього життя України і, по-друге, відсутністю комплексних досліджень цього феномена у вітчизняному мистецтвознавстві, що враховували б також відомості з історії типології фестивалів та проблем синтезу мистецтв.

Мета статті – охарактеризувати особливості фестивалів мистецтв та їх місце в художній культурі сучасної України.

Важливість такої культурно-мистецької форми, як фестиваль мистецтв, була усвідомлена в Україні на найвищому державному рівні. Тому Указом Президента України від 14 лютого 2008 р. започатковано Фестиваль мистецтв України, головним призначенням якого стало «сприяння розвитку академічного, традиційного народного та сучасного мистецтв, професійної та аматорської творчості, популяризації етнічних і культурних традицій регіонів України» [9]. Тоді ж, у 2008 р., згідно з наказом Міністерства культури і туризму України було розроблено та затверджено персональний склад регіональних організаційних комітетів фестивалю, затверджено плани проведення місцевих та регіональних етапів; заключний етап фестивалю проходив у Києві. Фестиваль мистецтв України проводився у 2008 і 2009 рр.

Заходи, що отримують назву «фестиваль мистецтв», посідають у соціокультурному просторі України дедалі більш значне місце. У таких фестивалях великого значення здобуває особливе поєднання різних видів мистецтва. Співпрацюючи на спільній фестивальній «території», вони вступають у своєрідні діалоги; при цьому нерідко бувають задіяні нові мистецькі технології, презентуються найновітніші мистецькі стилі, течії, окремі твори.

Прикладом фестивалю такого типу є щорічний Міжнародний фестиваль мистецтв «Fort.Missia», що проводиться з 2009 р. в с. Поповичі (Мостиський район Львівської області). Територія проведення «Fort.Missia» вельми специфічна – це оборонні форти часів Першої світової війни, розміщені в прикордонній зоні між Україною та Польщею, неподалік міжнародного пункту пропуску через державний кордон Шегині–Медика. «Руїни війни», за задумом організаторів, стали ареною реалізації спільної творчості художників, поетів, музикантів та акторів.

Організаторами фестивалю з української сторони стали кілька громадських об'єднань. Це, в першу чергу, Мистецьке об'єднання «Дзига» – організація митців, громадських діячів, підприємців, засноване в 1993 році у Львові на базі «Студентського братства» (1989-1993), авангардного мистецького товариства «Шлях» (1989-1992), музичних гуртів «Клуб шанувальників чаю», «Мертвий Півень» та ін. Надзвичайно продуктивна діяльність об'єднання багато важить для художнього життя регіону: «Підбивши кількісні підсумки на своє 15-річчя в 2008 році, «Дзига» отримала наступні статистичні цифри: 394 виставки, 1223 клубні концерти, 119 ексклюзивних концертних проєктів, 26 фестивалів, 117 перформенсів, 360 літературних презентацій та безліч інших неординарних атракцій, які зібрали більше 1,5 мільйона учасників, відвідувачів та глядачів» [1]. Крім того, серед засновників «Fort.Missia» – громадське товариство «Форт», громадське об'єднання «Вірменська 35», а також Інститут актуального мистецтва, заснований 2008 р. у Львові.

Куратори фестивалю декларують постійний пошук в уточненні концепції заходу, що, на їхню думку, обумовлює збільшення творчих можливостей: «Не будучи повністю задоволеними від спроб сформулювати інноваційно-цілісну концепцію фестивалю, ми залишаємо простір для інтуїтивних рішень, що могли б сполучити топос фортеці і ситуацію мистецького осмислення» [3]. Особливе значення при цьому наводиться місцю проведення «Fort.Missia» по обидві сторони кордону: «Де ще ми могли б говорити відверто про нас? – постулює один з ідеологів фестивалю. – Тут ми на польському боці, ми осторонь, щоб здобути дистанцію у розмові про наші реалії. Ми на українському боці, щоб полякам могли говорити про себе. Ми втікаємо тут за кордон від одних і від інших. У місці дистанції, щоб могли говорити» [3].

Синтез мистецтв, що здійснюється на різних рівнях, складає головний сенс й генеральну

спрямованість фестивалю «Fort.Missia». Одним зі зразків такого синтезу був, приміром, проект «Let Me Introduce You To The End» («LMИYTTЕ»), представлений на фестивалі у 2010 р. Його характер обумовлений специфікою творчих пошуків лідера проекту – американського музиканта й фотографа Райана Сокаша, автора музичних відеоперформансів, де поєднані музичний і візуальний компоненти. Множинність мистецьких проявів реалізовувалася тут не лише через діалог різних видів мистецтва, а й через презентацію мистецтва різних регіонів України та навіть різних країн. ««Banda ARKAN» влаштує дрімба-сет та настроюватиме свідомість на медитації, гуцульська капела «БАЙ» покаже що таке правдива музика гір, а «Люди Добрі» утнуть музику і танці із Наддніпрянщини та Слобожанщини, очільниця легендарного львівського гурту «Королівські зайці» Леся Герасимчук та гурт «Коралі» презентуватимуть новий проект на межі концептуального арт-року та етно», – сказано в анонсі до «Fort.Missia» 2010 р. [11].

Охарактеризуємо для прикладу більш детально заходи «Fort.Missia» 2011 р. Тоді в концертах фестивалю взяли участь львівські рок-гурти «Оратанія», «Swamp FM», «Bazooka band», «Niagara», «Анна», «Мертвий півень», рок-колективи з Польщі й США, а також гурти, що працюють у рідній етнічній музиці – «ShockolaD», «Гайдамаки», «Перкалаба».

В одній з нічних програм відбувся виступ львівської формації Restart, до складу якої входять три діджеї і три віджеї. Музичний ряд - електронна, дїп, техно, дабстеп, нойз музика – поєднуються в експериментах Restart із геометричним, просторовим, реалістичним, сюжетним відео-супроводом.

Крім того, фестивалні концертні майданчики було надано для народних колективів і музичної самодіяльності міста Мостиська й Мостиського району. Місцевими танцювальними колективами було презентовано різні стилі й жанри: глядачі мали можливість познайомитися з доробком брейк-данс колективу «Global B-boys Stew» і колективу бального танцю «Рондо» з Мостиська, танцюристів з «Первоцвіту» села Шегині. Свої вистави продемонстрував народний театр «Шанс» з міста Судова Вишня.

Театрально-літературна складова фестивалю з моновиставами, читанням п'єс, поезії й прози була представлена колективними (Центр імені В.Мейєрхольда з Херсона, Центр «Текст» з Києва, театр «Намір» зі Львова тощо) й індивідуальними учасниками (Ю.Іздрик, О.Ірванець, С.Пантюк, І.Малкович, Г.Йендрек з Польщі, А.Свімонішвілі з Грузії та ін.). «Кіноклуб Олега Яськіва» презентував до перегляду фільми різних років – «Довгі заручини» Ж. Жене (Франція, 2004), «На західному фронті без змін» Л.Майстоуна (США, 1930). Відбувся також кінопоказ короткого метру від Студії «Se-ma-for» (Польща).

Було здійснено також ряд спецпроектів: імпровізовані інтерактиви «ImproTeatr» на всій території фестивалю (група «NoPotatoes», Польща), навчання й вистави театру вогню «Sigillum Ignis» (Люблін), ранковий проект Етноклубу Набутків «Snidanok з Пиріжком та PushClubOrchestra». Відбувся також мистецько-спортивний гепенінг «Кличко – Оборонець Всесвіту» у супроводі прямої трансляції двоюмо Віталій Кличко – Девід Хей [8].

Таким чином, у фестивальному просторі співіснували й взаємодіяли різні види мистецтва та різні його напрямки, концепції, естетичні платформи. На території проведення «Fort.Missia» утворився особливий художній простір, що став місцем розгортання особливого культуротворчого процесу, де, з одного боку, презентувалися різні мистецькі форми, а з другої – генерувалися нові ідеї й форми їх мистецького втілення.

2012 року Міжнародний фестиваль мистецтв «Fort.Missia» відбувся тільки в Польщі (через відсутність належної організаційної й фінансової підтримки в Україні), причому його програма була значно скромнішою, ніж у минулі роки: впродовж 21 липня у Форті Борек виступили вісім польських та два українських гурти.

Назвемо ще кілька подібних заходів, що проходять в Україні. Це Міжнародний фестиваль мистецтв «Донецькі самоцвіти» (Донецьк, від 1977 р.), Всеукраїнський сільський фестиваль мистецтв «Боромля-2012» (від 1991 р.), Всеукраїнський фестиваль мистецтв «Карпатські зорі» (Косів, від 2009 р.), дитячо-юнацький Всеукраїнський фестиваль мистецтв «Зі Злагодою в серці» (Дніпропетровськ, від 2000 р.), Міжнародний фестиваль мистецтв «Східні Ворота. АртПоле-Крим» (Бахчисарай, від 2012 р.), Фестиваль мистецтв «Україна – Свята Родина» (Чернівці, від 2011) та інші. Аматорське мистецтво репрезентує Всеукраїнський міжнародний фестиваль мистецтв «Українська родина», ініціатором проведення якого виступила Асоціація діячів естрадного мистецтва України, що, згідно положення, проводиться з метою сприяння популяризації сучасного мистецтва, виявлення обдарованих виконавців і авторів у різних жанрах, підсилення впливу професійного українського мистецтва у естетичному вихованні населення, об'єднання та зміцнення дружніх стосунків між національними меншинами та українським народом. Інші, як-от Міжнародний

телевізійний фестиваль мистецтв «Зірки Тавриди» (місто Судак), орієнтований переважно на гелетрансляцію, є насправді фестивалями-конкурсами.

Наведений перелік свідчить про поширення фестивалів мистецтв у сучасній Україні, а також про різноманітність їх спрямованості, засновників, місця проведення.

Деякі з цих них, маючи визначення «фестиваль мистецтв», насправді не мають визначального для таких фестивалів синтетичного чинника. Наведемо характерний приклад.

Два мистецьких компоненти – вокальний і хореографічний – поєднані у фестивалі мистецтв «Столиця запрошує», що проводиться з 2007 р. в Києві (від 2012 р. – під егідою Державної служби молоді та спорту України) [7]. В ньому беруть участь представники всеукраїнських танцювальних організацій, зразкові й самодіяльні танцювальні й вокальні колективи, школи й студії – не лише вітчизняні, а й з інших країн.

Фестиваль розпочинався як регіональний: у 2007 р. в ньому взяли участь лише представники центральних областей України. Крім того, він був суто хореографічним, зібравши вісімнадцять танцювальних колективів.

Наступний фестиваль проходив вже в статусі всеукраїнського. До хореографічного компонента було додано вокальний. У 2010 р. до українських учасників приєдналися виконавці з Литви, а 2011 р. – з Молдови й Російської Федерації, і, таким чином, фестиваль став міжнародним.

З року в рік збільшувалася кількість учасників фестивалю: від 560 танцівників у перший рік проведення до більше як двох тисяч виконавців – танцівників і співаків – у 2012 р.

Однак, аналіз декларованих цілей і завдань фестивалю, як і форм його проведення, дозволяє стверджувати, що назва «фестиваль мистецтв» дана організаторами заходу дещо довільно. Насправді ж в його рамках поєднані два конкурси – з вокалу й хореографії, що проходять паралельно.

Здійснений короткий огляд дозволяє зробити деякі узагальнення й **висновки**. Фестиваль мистецтв є явищем святкової культури і має цілий ряд ознак, що й визначають його специфічність. В межах цієї художньої події взаємодіють різні види мистецтва, як наслідок, може здійснюватися їх синтез, обумовлений складністю структури фестивалю. Багатоманітність мистецьких форм сприяє створенню особливого художнього простору. Можна говорити також про синтез власне мистецьких форм із іншими проявами суспільної свідомості.

Фестиваль мистецтв як масштабне художнє явище сприяє здійсненню діалогу між країнами та регіонами, дозволяє продемонструвати національні й етнокультурні здобутки. При цьому широко залучаються нові мистецькі технології. Важливо також відзначити, що такі заходи стають проявом нових стосунків із публікою, яка нерідко залучається до дійства, що відбувається.

Все це вирізняє фестиваль мистецтв поміж інших фестивалних заходів і дозволяє розглядати його як феномен сучасного соціокультурного простору.

При цьому зауважимо, що, при поширенні в Україні справжніх фестивалів мистецтв, подеколи така дефініція застосовується дещо довільно, відносно тих заходів, що насправді є звичайними фестивалями-конкурсами з двох-трьох видів мистецтва, що не утворюють єдиного художнього простору.

Фестиваль мистецтв як мистецька форма відповідає потребам сучасного суспільства і тому матиме значні перспективи розвитку в майбутньому. У подальших дослідженнях цих заходів видається перспективним дослідження різних рівнів функціонування фестивалів у їх взаємозв'язку.

1. «Дзига» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dzyga.com/content/view/113/226/lang,ua/>
2. Зуєв С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) / Зуєв Сергій Павлович : Дис. ...канд. мист. – Харків, 2007. – 207 с.
3. Кучерявий Ю. Міркуємо над ідеологією Міжнародного фестивалю мистецтв «Fort.Missia» / Юрій Кучерявий [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://fortmissia.com/content/view/165/280/lang,ua/>
4. Меньшиков А. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса / Меньшиков Александр Михайлович : Дис. ...канд. искусствовед. – М., 2004. – 253 с.
5. Николаева П.В. Семіотика фестивалю как формы праздничной культуры / Николаева Полина Владимировна : Дис. ...канд. культурологии. – Краснодар, 2010. – 229 с.
6. Романко В. Джазовий фестивальний рух як чинник музичного життя сучасної України / Володимир Романко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 84. Композитор і сучасність : 36. статей. – К., 2009. – С. 306–319.
7. Столиця запрошує. Міжнародний фестиваль искусств в Києве [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.stolucya-fest.com/>
8. III міжнародний фестиваль мистецтв «Fort.Missia» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://fortmissia.com/content/view/200/296/lang,ua/>

9. Указ Президента України № 124/2008 «Про Фестиваль мистецтв України» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.president.gov.ua/documents/7459.html>
10. Федина Е. Биеннале и фестивали как форма актуализации современного искусства / Федина Евгения Владимировна : Дис. ...канд. искусствовед. – СПб., 2009. – 210 с.
11. «Fort.Missia» 2-4 липня 2010 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://fortmissia.com/content/view/197/290/lang,ua/>
12. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.) / Швед Михайло Богданович : Дис. ...канд. мист. – Л., 2005. – 237 с.

В статті йде про особливості фестивалів мистецтв та їх місце в українській культурній життєвій діяльності. Для ілюстрації теоретичних положень наведено ряд показових фестивалів, що проводяться в різних регіонах та містах України.

Ключові слова: фестиваль мистецтв, синтез мистецтв, концерт, виставка, презентація.

The article tells about peculiarities of arts festivals and their place in domestic art life. To illustrate theoretical propositions a number of significant festivals held in different regions and cities of Ukraine are lightened.

Key words: arts festival, synthesis of arts, concert, exhibition, presentation.

УДК 78.07 : 314.743 (71)

Лідія Курбанова

НОВАТОРСЬКІ ПОШУКИ ПАВЛА МАЦЕНКА В ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ОСВІТИ В ДІАСПОРІ: НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ВИЩИХ ОСВІТНІХ КУРСІВ

У статті розглядається внесок Павла Маценка у розвиток музичної освіти української діаспори, зокрема Вищих освітніх курсів в Канаді у другій половині ХХ ст. Їх організація та діяльність трактується як пошук нової форми диригентської освіти в еміграційних умовах. Виокремлюються постаті діячів музичної культури (О.Кошиця, Р.Придаткевича, Я.Козарука та ін.), які поряд з П.Маценком забезпечували високий рівень навчального процесу на курсах.

Ключові слова: П.Маценко, освітні курси, диригент, діаспора, українська народна пісня, хоровий спів.

Підготовка хорових диригентів в умовах еміграції була важливою проблемою для української діаспори впродовж ХХ ст. У 30-ті роки пошуки інституціалізації диригентської освіти українців за кордоном привели до найбільш прийнятної форми – курсів. Провідну роль в цьому процесі відіграв Павло Маценко (1897–1991) – музикознавець, педагог, диригент, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, про що свідчить його багатий архів, публікації про нього І.Вовка, Н.Годованого-Штона, В.Климківа, О.Костюк, І.Мельника, М.Підкович, В.Ревуцького, С.Яременка, Д.Яремчука, які зібрані, зредаговані В. Верігою та опубліковані у збірнику на пошану 90-літнього ювілею митця [6]; збірка статей про Вищі освітні курси (ВОК) [1]. Згадує про діяча у своєму історико-критичному огляді А.Рудницький [11 с.313, 366, 388]. На жаль, в Україні ім'я Павла Маценка залишається маловідомим. Одинокими розвідками про митця є публікація Лю Пархоменко про його листування із всесвітньо відомим диригентом Миколою Мальком [9] та наша стаття про культуротворчу діяльність П.Маценка в контексті розвитку українського хорового мистецтва в діаспорі [3].

Суперечність, яка існує між об'єктивно існуючою системою музичної освіти української діаспори, її чільними представниками і станом наукового вивчення проблеми актуалізує наше дослідження, яке зумовлює потребу висвітлення постаті Павла Маценка та його внесок у розвиток диригентської освіти в діаспорі. Предметом дослідження є новаторські пошуки Павла Маценка в інституціалізації диригентської освіти в діаспорі на прикладі діяльності Вищих освітніх курсів в Канаді. Мета роботи – дослідити особливості діяльності Павла Маценка щодо організації Вищих освітніх курсів та значення результатів його праці для української західної діаспори ХХ ст. Для досягнення мети необхідно реалізувати наступні завдання: на основі існуючих джерел

© Курбанова Л., 2012–2013

реконструювати хроніку діяльності ВОК та виокремити в ній роль М.Маценка; виявити постаті провідних викладачів курсів; окреслити завдання, програму, навчально-методичне забезпечення ВОК та їх значення для розвитку диригентської справи в діаспорі.

Павло Маценко, хоч мав широкий діапазон творчої та наукової діяльності, за своїм покликанням був перш за все вчителем-педагогом, а тому зробив великий внесок у розвиток музичної освіти, навчання молодих спеціалістів за кордоном. Його педагогічна діяльність проявлялася в «Рідних Школах», різних типах навчальних закладів, на диригентсько-вчительських курсах.

Здобувши фахову освіту у Високому педагогічному інституті ім. М.Драгоманова у Празі (Чехословаччина) та ступінь доктора музично-педагогічних наук, П.Маценко у 1936 р. виїжджає до Канади на запрошення Українського Національного Об'єднання (УНО). Тут він приступає до роботи вчителя і диригента у Народному Домі у Вінніпегу, складає програми навчання молодих вчителів музики для роботи в «Рідних школах». У статті «Початки моєї праці в УНО» П.Маценко згадував, що одразу ж зорієнтувався, «що українські організації в Канаді потребують громадських працівників, а в першу чергу вчителів рідних шкіл, диригентів хорів та інструкторів народних танців» [7, с.31]. «І тоді, – він пише далі, – дозріла в мене думка про потребу організувати курси, щоб на них навчати в першу чергу вчителів для Рідних шкіл, диригентів, режисерів і взагалі культурних працівників <...> Курси мали за ціль «Служити на культурному полі всьому українському громадянству в Канаді й Америці» [7, с.31].

Ще перебуваючи в Європі, П.Маценко зауважив брак фахівців, які могли б як слід проводити в еміграції культурно-освітню справу серед молоді. Працюючи в Українському Народному Домі (УНДомі), у нього зароджується ідея паралельної праці в УНО, а ініціативна натура приводить його до Культурно-освітньої референтури УНО (КОР УНО), де він активно починає працювати від 1940 року. Усвідомлюючи важливість підготовки кваліфікованих диригентів для розвитку хорової справи, прибувши до Саскатуну на початку 1940-го року, П.Маценко висловлює думку про організацію літніх «диригентсько-вчительських курсів», яку морально і матеріально підтримали діячі УНО – проф. Т.Павличенко та В.Косар. Розпочалась активна підготовка і в червні того ж року П.Маценко вперше організовує диригентсько-вчительські курси, метою яких було дати молоді, та й українцям загалом, поштовх до справи, щоб мати більше навчених, вишколених молодих людей, які у різних емігрантських організаціях могли б вести культурно-освітню діяльність. Грунтом для створення диригентських курсів були Організаційно-освітні курси, які існували при УНО в Саскатуні від 1936 року, Вищі освітні курси Товариства Український робітничо-фермерський дім, які діяли в 1930-ті роки в кількох містах Канади.

Для реалізації задуманого потрібні були фахові викладачі, а тому оцінюючи велич Олександра Кошиця у розвитку української музичної культури, П.Маценко запрошує його із США на ці курси, чим розвинув їх популярність і підніс рівень. У січні 1941 р. О.Кошиць обгрунтовує власну позицію щодо курсів: «Я уважаю, що курсанти багато не здобудуть, коли я буду напамповувати їх лектурою. Бо це ж таки оскільки широке поле для розмов і балаканини <...>. Я такої думки, що курси повинні мати практичне завдання <...>. Себто, моя праця повинна носити практичний характер цілковито: треба на ділі показати характерні пісні і характер їх виконання, одночасно робити культурні екскурси...» [2, с. 46]. Тобто всі галузі культури повинні бути прив'язаними до конкретних звукових образів засобами пісні, оскільки це «найхарактерніший витвір нашої культури» [2, с. 47]. О.Кошиць пропонував назву курсу «Практичні хорові вправи над українськими народною і церковною музикою», яка і була прийнята. Попрацювавши на курсах, диригент побачив їх перспективу: «Наші курси знаходять признання і колись стануть для всіх зразком <...>, а коли хоч одна людина з них стане на шлях ідейної культурної роботи, то ми з Вами [П.Маценком – Л.К.] не прожили марно свого віку» [2, с. 73].

Створення диригентських курсів щиро вітав композитор М.Гайворонський із США і подарував кожному курсантові свій альбом «Пісні УСС», а свідоцтва про закінчення перших курсів у 1940 р. вручав О.Кошиць. З 1941-го він вів на курсах педагогічну діяльність та керував хором, який складався з 36 осіб (курсантів) та любителів хорового співу з Вінніпегу. Призначення курсового хору було подвійне – репетиції служили для студентства практикою та унаочненням того, про що йшлося на лекціях, з іншого боку – хор при закінченні курсів давав показовий концерт українського хорового мистецтва для широкої публіки, що мало інтегративну та етнозберігаючу функції. О. Кошиць з захопленням працював з хором курсантів, а радіостанція Сі-Бі-Сі передавала запис пісень у виконанні новоствореного колективу.

Маєстро так писав про значення курсів: «В культурній роботі серед українського громадянства в Канаді заснування Диригентсько-Вчительських Курсів при організації УНО я вважаю доцільним і

необхідним. Як відомо, ті курси стали «Вищими Освітніми Курсами», поширивши свою програму різними галузями практичного знання та українознавства, але осередком тієї програми залишилось диригентське мистецтво та зв'язані з ним музично-теоретичні дисципліни, історія української пісні й музики та практичні вправи диригентські» [5, с. 4]. О.Кошиць наголошував, що провідник культурного життя громади має бути озброєним як теоретичними знаннями, так і практичним досвідом, які мають бути українськими. Складність вирішення цього завдання була зумовлена еміграційними умовами – притоку нових творчих сил з України не було, а тому необхідно було їх виховувати за кордоном. Саме з цієї причини постали курси, в основу яких був покладений національний чинник – народна пісня. О.Кошиць називає її «національною святинею», «найбагатшим скарбом», який «формує душу й характер молоді в душі національних чеснот нашого народу», а тому «налити тієї живої води (мова йде про українську народну пісню – Л.К.) в душі й серця молодих наших культурних працівників – є благородна ціль наших Курсів. А через те особливої уваги заслуговує та галузь програми курсів, яка містить в собі історію та художнє виявлення української пісні. Такого відділу не було й нема в жадній Музичній Консерваторії і честь його встановлення належить Курсам У. Н. О. [5, с. 5, 6].

Отож, в основу курсів було покладено студіювання української народної пісні – історичне, літературне, художнє, практичне. Оскільки народна пісня має свій стиль та художню (мистецьку) традицію, то досягнути її, за словами О.Кошиця, можна тільки «на живім прикладі, в переданні людьми фаховими, носіями тієї традиції, тієї культури» [5, с. 7]. Саме такими носіями традиції були педагоги, які викладали на курсах. Першими з них були: проф. О.Кошиць – викладав українську пісню й музику, він же й диригував курсовим хором; Яків Козарук навчав української мови, інтонації і ритміки; Онуфрій Івах – читав лекції з української літератури, а о. Василь Кушнір – з християнської етики. П.Маценко був керівником курсів (впродовж шістнадцяти років), навчав техніки диригування й викладав фрагменти з педагогічної психології. Згодом коло викладачів розширилось. На курсах також викладали: проф. Б.Ковальський, о. С.Семчук, о. І.Шпитковський, д-р Л.Цегельський, І.Мельник, В.Косар, Тетяна Кошиць, В. Топольницький, артист-маляр Петро Андрусів, о. д-р Юрій Федорів (у Торонто), проф. Роман Придаткевич, проф. Павло Юзик (пізніше – сенатор), д-р Ярослав Рудницький, Іван Костюк, І. Сторожук, С. Тарновецький, Б. Купченко. Педагогічний склад курсів згодом поповнили відомі диригенти, музиканти Н. Городовенко, Л.Сорочинський, К.Зорич-Кондрацька, З.Лавришин. Диригували хорами: в Торонто – П.Сорочинський і проф. Н.Городовенко, а потім Тетяна Кошиць і д-р Павло Маценко. В 1949–1950 роках, і пізніше, керівниками курсів були Т.Кошиць, д-р Я.Рудницький, д-р Богдан Боцюрків і В.Климків. Народних танців навчали: Петро Гладун, Оленка Заклинська і Ярослав Клунонь з Гамільтону. Коли курси перебрав ОУКО, на чолі їх стояв голова Осередку, що ним на початку був В.Косар, уся інша праця й керівництво перейшли на руки секретаря Осередку, д-ра Павла Маценка.

Програма перших диригентсько-вчительських курсів будувалася відповідно до тогочасних потреб. Оскільки українським громадам потрібні були фахові вчителі Рідних шкіл, диригенти та режисери, то в програмі курсів було три відділи: наука диригування (техніка й практика) та музичні предмети; сценічна праця; способи ведення Рідних шкіл в Канаді та українознавство. На других курсах було додано «Історію української пісні й музики». Треті курси отримали назву «Вищі освітні курси» і були додані практичні заняття з кооперації, діловодства, спілкування. На четвертих програма розширилась за рахунок соціології, педагогіки та організаційного життя. Отож, на курсах викладалися предмети з українознавства, теорія ведення «Рідних шкіл», психологія, педагогіка, основою курсів були хорові дисципліни: хоровий спів, диригування.

Заслугою П.Маценка була не тільки організація курсів, але й їх навчально-методичне забезпечення. Як керівник відповідних освітніх інституцій він сприяв випуску підручників іншими авторами, або дбав про їх придбання з України. Так, за його ініціативою Володимир Прняк і Степанія Савчук підготували підручник «Ведення Рідних Шкіл в Канаді», а для диригентських курсів використовували «Диригентський порадишник» В.Витвицького, З.Лиська та М.Колесси, виданий 1938 року Вищим музичним інститутом ім. М.Лисенка у Львові, «Історію музики» М.Грінченка, граматику української мови проф. В.Сімовича. Згодом, з репертуару курсів було створено «Підручний хоровий збірник», що користувався великою популярністю; перед третіми курсами, слухачі заснували «Організацію культурно-освітніх працівників ім. Олександра Кошиця» й видали друком його лекцію, що була поширенням викладів О.Кошиця у серії доповідей на українські теми Департаменту Східно-Європейських мов Колумбійського університету в Америці. У 1942 р. було видано «Шкільні хори на один два і три голоси укладу Олександра Кошиця в двох зошитах»; Яків Козарук опублікував збірник «Українські народні пісні для дитячих оркестрів», а І.Мельник видав

збірку українських танців для фортепіано, другу збірку колядок і щедрівок для фортепіано під назвою «Бог предвчний» [7, с. 36].

З метою більшої популяризації курсів викладачі зверталися до засобів масової інформації. Так, Я.Козарук в газеті «Новий Шлях» (25.05. 1941) наголошував, що справа диригентських курсів – це не справа якоїсь групи людей, «а загально-українська справа, як частина культурно-освітньої ділянки» [1, с.14]; а П.Маценко там же (24.12. 1941) писав, що навчатися на курсах слід, «щоб знати, бути вищими духово, вчити других <...>, бути виконавцями найбільшої заповіді Христа – любові» [1, с. 16].

Курси української діаспори мали розголос серед канадської наукової еліти. Так, перед концертом третіх курсів вступну промову виголосив до слухачів професор університету в Саскачевані Джордж В.Сімпсон. Пізніше, 1942 року, він писав до культурно-освітнього референта УНО, що діяльність його разом з колегами, є дуже важливою працею. Нею вони причиняються до піднесення не тільки української, але й канадської культури. Згодом проф. Д.Сімпсон мав доповідь у клубі українських студентів «Альфа й Омега» в Саскатуні на тему «Кошиць та українська музика», а його доповідь була надрукована окремим виданням англійською мовою.

З кожним роком зростало значення курсів, збільшувалась кількість учасників, поширювалася їхня програма, а разом з тим більшало число викладачів, що з трьох зросло до 19-ти. У 1944 році змінено назву курсів з «диригентсько-вчительських» на «Вищі Освітні Курси». Тоді вже існував Осередок Української Культури й Освіти (ОУКО), якому було передано їх ведення й утримання. Курси мали вже два відділи з окремими програмами: історично-літературний і мистецький. Якийсь час їх провадив ОУКО, потім вони знову повернулися до Крайової Екзекутиви УНО. Тобто, ВОК завжди були під прямим проводом культурно-освітньої референтури Крайової Екзекутиви УНО Канади. Перейшовши через короткий період своєї підпорядкованості ОУКО, пізніше вони відбувалися під опікою УНО в Торонто.

Студентами курсами були українці віком від 12 до 50 років з Канади та США. Найбільший відсоток складала студіююча молодь з вищих навчальних закладів (45%), за ними були вчителі публічних, Рідних шкіл, диригенти (38%) та представники різних професій (17%) [1, с. 30]. За період 1944–1968 рр. відбулося двадцять два ВОК Осередку Української Культури й Освіти, на яких було підготовлено понад 800 курсантів, в тому числі диригентів, вчителів для Рідних Шкіл [10, с.55, 58]. Важливо, що екзамени ВОК у 1965 р. визнавали ряд канадських університетів і коледжів, що було практичним здобутком курсів. У 1969 р. (23-ті) ВОК було перейменовано на Українські освітні курси. Від 1966 до 1986 р. відбулося 16 літніх курсів УНО, перші в Торонто, всі інші – на оселі «Сокіл» у Гакстон, Онтаріо. Загалом від 1940 р. відбулося 35 ВОК. Навчання на курсах відбувалося шість днів на тиждень, зранку – лекції з предметів українознавства, після обіду – заняття спортом, спів, танці, ввечері – прогулянки, перегляд кінофільмів. Кожної неділі курсанти брали участь у Богослуженні. Тривало навчання чотири повних тижні і завершувалося усними та письмовими екзаменами з програмових предметів, врученням свідоцтва та книжок для курсантів. Для них було організовано різноманітні проекти, поїздки, концерти. Перед слухачами виступали українські мистецькі колективи, зокрема капела бандуристів ім. Г.Хоткевича з Торонто, хор «Веснівка». Серед випускників курсів було багато талановитих диригентів, зокрема Володимир Климків, який пізніше був управителем курсів, а також створив хор ім. О.Кошиця і 50 років очолював його. Він разом із своїм колективом став першим представником діаспори – лауреатом Національної премії України ім. Т.Шевченка (1992). Хором «Дніпро» у Судбурах керувала ще одна випускниця курсів Ольга Рогатин.

Значення ВОК було надзвичайно великим, адже вони не тільки збудили зацікавлення до української культури, зокрема пісні й танцю, а формували українську ідентичність у молоді, які вироста за межами України. Про це слухачі курсів писали у подячних листах за отриманні знання: «Молодь – це зіниця ока кожного народу, це скарбниця народної душі, в яку нарід складає все те, що має найдорожчого. <...> Одною з таких шкіл, що виховує молодь і підготовлює кадри нових працівників, є Вищі Освітні Курси, які відбуваються у Вінніпегу кожного літа. Наші українські хлопці і дівчата повинні з тих курсів користати. На тих курсах вони побільшать своє знання, і, вернувши назад, зможуть провадити й освідомляти молодь у своїх околицях»; «... я за 2 місяці на курсах навчилася всього більше, як в другій школі за рік»; «Треті Вищі Освітні Курси отворили для мене «золоті ворота» до українознавства. Через обдуманий плян науки слухачі в короткий час дістали найкращі відомості про українську культуру. Виклади проф. О.Кошиця були такі цікаві, що слухачі душею лишали шкільні лавки й мандрували по широких степах України, чули її чудову пісню й пережили її історію. Тих хвилин забути не можна! Рекомендую українцям користати з Вищих Освітніх Курсів. Лиш на таких курсах можна пізнати, чому бути українцем належить до щастя!» [1, с.

8, 9].

Свої наукові здобутки П.Маценко застосовував у практичній роботі з молоддю, працюючи в інституті св. Івана в Едмонтоні. Там він у 1959 році організує курси, ідентичні до ВОК. Вони були успішні і тривали довгий час. Ідею ВОК перейняли інші українські організації в Канаді і США і до сьогодні вони проводяться тут. Як доказ впливу і живучості цієї ідеї є щорічні курси, які відбуваються в Колегії св. Андрея у Вінніпегу, в інституті П.Могили в Саскатуні, в інституті св. Івана в Едмонтоні, на «Союзівці» в США чи в менших масштабах, на оселі «Сокіл» в Онтаріо. Під впливом ВОК і з уваги на свої організаційні потреби, організація Молодих українських націоналістів покликала до життя «Провідницькі курси», що відбувалися в Сенді Гук над озером Вінніпег у Манітобі. Курсами завідував д-р Богдан Боцюрків. У першому році тих курсів, крім д-ра Боцюркова, викладали там також проф. Павло Юзик і д-р Павло Маценко. Своєрідну естафету курсів продовжили семінари хороших диригентів, організовані 1976 року онтарійським Комітетом Українців Канади в Анкастері (Онтаріо, Канада) з ініціативи відомого українського маестро Володимира Колесника.

Отже, впродовж півстоліття П.Маценко не тільки був в епіцентрі культурно-освітнього життя Канади, а як одна із ключових фігур мав безпосередній вплив на розвиток музичної освіти, навчання молодих спеціалістів за кордоном. Він був ініціатором, організатором і співзасновником, довголітнім секретарем українських диригентсько-вчительських курсів у Канаді, залучаючи до викладання на них кращі мистецькі кадри, які працювали в той час у Канаді та США. Його тандем із О.Кошицем підніс престиж курсів, які мали надзвичайно велике значення, оскільки вони збудили зацікавлення до української культури не тільки в українців, але й представників інших народів. Новаторська ідея, що постала в Канаді і вперше почала здійснюватися в організації УНО Канади, поширилася тепер у всьому вільному українському світі. В різних центрах українського розселення ведуться вони до наших днів в різних організаційних формах, найчастіше як літні вакаційні курси для молоді.

1. Вищі Освітні Курси. – Вінніпег, Манітоба : Культурно-Освітня Референтура при КЕ УНО, 1944. – 36 с.
2. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка / передмова П. Маценка. – Вінніпег: «Культура й Освіта», 1954. – 80 с.
3. Карась Г. Культуротворча діяльність Павла Маценка в контексті розвитку українського хорового мистецтва в діаспорі / Ганна Карась, Ліда Бурденкова // Молодь і ринок. – Дрогобич, 2011. – № 10 (81). – С. 54–58.
4. Костюк О. Павло Маценко – сяч української музики та співу, музиколог – дослідник церковної музики / Олександра Костюк // Вісті. –Твін Сіті, Мінн.,1967. – Ч. 3–4 (22–23). – С. 4–6; Передрук : Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч : зб на пошану 90-ліття народин / упор. і ред. В. Верига. – Торонто : Вид. УНО Канади, 1992. – С. 100–103.
5. Кошиць О. Раз добром налите сердце – вік не охолоне / О. Кошиць // Вищі Освітні Курси. – Вінніпег, Манітоба : Культурно-Освітня Референтура при КЕ УНО, 1944. – С. 4–7.
6. Павло Маценко: композитор і громадський діяч: збірник на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. Василь Верига. – Торонто: Видання Українського Національного Об'єднання Канади, 1992. – 242 с.
7. Маценко П. Початки моєї праці в УНО / Павло Маценко // Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч : зб на пошану 90-ліття народин / упор. і ред. В. Верига. – Торонто : Вид. УНО Канади, 1992. – С. 31–40.
8. Маценко П. Про Вищі Освітні Курси (Історичний нарис) / Д-р П. Маценко // Вищі Освітні Курси. – Вінніпег, Манітоба : Культурно-Освітня Референтура при КЕ УНО, 1944. – С. 24–33.
9. Пархоменко Л. Микола Малько – Павло Маценко: діалог поза Україною / Лю Пархоменко // Студії мистецтвознавчі. – Київ: Вид-во ІМФЕ, 2006. – Ч. 2(14). – С. 74–99. – [ІМФЕ ім М. Т. Рильського НАН України].
10. Підкович М. Українські літні курси – історичний перегляд / Марійка Підкович // Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч : зб на пошану 90-ліття народин / упор. і ред. В. Верига. – Торонто : Вид. УНО Канади, 1992. – С. 53–64.
11. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен: Дніпра хвиля, 1963. – 406 с.

В статье рассматривается вклад Павла Маценко в развитие музыкального образования украинской диаспоры, в особенности Высших образовательных курсов в Канаде во второй половине XX века. Их организация и деятельность рассматривается как поиск новой формы дирижерского образования в эмиграционных условиях. Выделены отдельные деятели музыкальной культуры (А.Кошиц, Р.Придаткевич, Я.Козарук и др.), которые вместе с П.Маценко обеспечивали высокий уровень учебного процесса на курсах.

Ключевые слова: П.Маценко, образовательные курсы, дирижер, диаспора, украинская народная песня, хоровое пение.

The article considers Pavlo Matsenko's contribution to development of music education of Ukrainian diaspora, particularly Higher educational courses in Canada in the second half of XXth century. Their establishment and activity are interpreted as a search of new form of conductor's education within emigration conditions. The figures of music culture workers (O.Koshytsya, R.Prydatkevych, Y.Kozaruk and others) are distinguished, who along with Pavlo Matsenko provided high level of educational process.

Key words: P.Matsenko, educational courses, a conductor, diaspora, Ukrainian folk music, choral singing.

УДК 78.421

Зоряна Юзюк

УКРАЇНСЬКІ ПІАНІСТИ-ПЕДАГОГИ В. КОСЕНКО ТА В. БАРВІНСЬКИЙ – ОСНОВОПОЛОЖНИКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ

У статті досліджується значення В.Косенка та В.Барвінського в розвитку національної фортеп'яної музики дидактичного спрямування і національної фортеп'яної педагогіки, а також у презентації українського музичного мистецтва у вітчизняному та світовому масштабах.

Ключові слова: піаніст-педагог, фортеп'янна музика для дітей, український фольклор, естетико-психологічні засади, ментальність.

У статті вперше, на основі дослідження творчого доробку дидактичного спрямування Віктора Косенка та Василя Барвінського, пропонується визначення цих митців як композиторів – основоположників національної фортеп'яної музики для дітей.

До вивчення фортеп'яної педагогічної творчості В. Косенка звертались Олександра Олійник, Борис Милич, Маргарита Ільницька, Олександра Тимошук. Фортеп'яну педагогічну творчість В.Барвінського досліджували Стефанія Павлишин, Любов Кияновська, Олександра Німилевич та ін. Фортеп'яну педагогічну діяльність В. Барвінського розглядали Наталія Кашкадамова, Олексій Максимов, Людмила Садова.

Метою статті є дослідити значення українських піаністів-педагогів В. Косенка та В.Барвінського як основоположників національної фортеп'яної музики для дітей.

Завданнями статті є вивчення фортеп'яного доробку дидактичного спрямування В. Косенка та В.Барвінського в історичному аспекті, а також порівняння педагогічних засад і естетико-психологічних складових їх творів.

Головним принципом, який як в історичній перспективі, так і в сьогоденні забезпечує ефективність початкового музично-естетичного виховання, слушно вважається свідомий критичний відбір музичного матеріалу, що складатиме перші естетичні враження юних музикантів. На цьому наголошував, зокрема, Станіслав Людкевич у доповіді на Першому українському педагогічному конгресі у 1935 р.: «З організацією нашого музичного виховання ми повинні спішитися, бо кожне опізнення цієї праці робить її труднішою і складнішою. ...на наше молоде, вразливе на музику покоління діють безупинно всякі чужі музичні впливи, при сучасній культурній кризі не всі корисні» [13, с. 298].

У відповідності до тенденції, що остаточно сформувалась наприкінці XIX – початку XX ст. в західноєвропейській фортеп'яній музиці для дітей, в кожній із значніших європейських і позаєвропейських композиторських шкіл з'являється власна музично-педагогічна література. Вагоме слово у світовому процесі збагачення й оновлення фортеп'яної музики для дітей сказала і українська композиторська школа: на початку XX ст., поруч із залученням творів західноєвропейської класики, українські піаністи-педагоги усвідомили необхідність створення національного фортеп'яного педагогічного репертуару.

Зародження жанру української фортеп'яної музики дидактичного спрямування відбувалось в контексті розвитку в Україні фортеп'яної музики взагалі. Вітчизняна фортеп'янна музика в Східній Україні в долисенківську добу розвивалась у формі салонного музикування (тоді спостерігалось звертання до жанру перекладу українського фольклору), в Західній Україні – в контексті загального аматорського фортеп'яного мистецтва та його орієнтації на ранній австро-німецький романтизм,

© Юзюк З., 2012–2013

тобто стильовий напрям бідермаєр. Легкі твори української та європейської танцювально-побутової тематики, безперечно, ставали і навчальним репертуаром. Тому, на відміну від традиції, що склалася в західноєвропейській музиці, де фортепіанна педагогічна література розвивалася, головню, за рахунок написання професійними композиторами власних творів, що входили до різних збірників педагогічних п'єс, першими зразками української фортепіанної літератури дидактичного спрямування, як і всієї вітчизняної професійної фортепіанної музики, стають переклади та обробки українських народних пісень і танців для фортепіано, які широко побутують в якості матеріалу для домашнього музикування на початку ХІХ ст. Такої думки дотримуються українські музикознавці, зокрема О.Олійник: «Коріння українського дитячого фортепіанного репертуару... сягають у народну музичну творчість, у мистецтво фольклорних «малих форм». Контури його накреслюються ще в перших перекладеннях та обробках народних пісень для фортепіано, які поширюються на початку ХІХ ст.» [18, с. 9].

В українській музиці створення дидактичних збірок на основі народних пісень розпочалось в добу романтизму з його прагненням підкреслити своєрідність кожної національної культури. Одним з композиторів, який започаткував напрям перекладів та обробок українських народних пісень і танців для фортепіано у вітчизняній музиці був Микола Маркевич, збіркою «Народні українські наспіви, положені на фортепіано» (1840 р.). У другій половині ХІХ ст. роботу в цьому жанрі продовжили Алоїз Єдлічка, Михайло Завадський, Владислав Заремба та ін. У творчості основоположника української класичної музики Миколи Лисенка жанр педагогічної музики отримує значного розвитку в професійно-академічному ключі та у художньо-досконалії формі, а також визначаються засади виховання у юних музикантів естетичних принципів на основі фольклорної традиції (в цьому аспекті варто згадати вибрані фортепіанні твори митця, збірку «Молодощі», а також перші в світі дитячі опери). Приклад М.Лисенка знайшов численних послідовників по обидва боки Збруча.

Досліджуючи історичні передумови виникнення головних педагогічних збірників В.Косенка та В.Барвінського (період до 1935 року) варто почати огляд фортепіанної літератури з другої половини ХІХ ст. Так, першими вітчизняними педагогічними виданнями для фортепіано можна вважати збірки з фортепіанного доробку митців Східної України: «Маленький Падеревський» Владислава Заремби (друга половина ХІХ ст.) та «Сторінки дитинства» Пилипа Козицького (1910 р.). Згодом з'являються «Дитячий альбом» Миколи Вілінського (1923 р.), «Дитячі п'єси» Сергія Шевченка (1930 р.), а також видання, повністю створені на фольклорній основі: «Бублики» Бориса Яновського (1926 р.), «5 дитячих п'єс на українські теми» Федора Надененка (1927 р.), «Початкова школа фортепіанової гри» Сергія Шевченка (1928 р.), три випуски «Педагогічної збірки п'єс-пісень для фортепіана» Мар'яни Лисенко (1930 р.), «Цвіркунець» Володимира Дублянського (1930 р.), «Три п'єси на народні пісні» Григорія Беклемішева (1930 р.), «Три дитячі п'єси» Левка Ревуцького (1930 р.) та ін. Одним з перших звертань композиторів Західної України до жанру фортепіанних обробок українського фольклору можна вважати збірку «Ще не вмерла Україна» Станіслава Людкевича (1904 р.), мініатюри якого можна використовувати і з педагогічною метою.

Поява у Східній Україні на початку 30-х років ХХ сторіччя серії збірників «Українського педагогічного репертуару» (в шести ступенях), до яких увійшли фортепіанні твори для дітей виключно українських композиторів, зокрема й піаністів-педагогів М.Лисенка, В.Косенка, В.Барвінського, Г.Беклемішева, М.Гозенпуда, С.Шевченка та ін., була яскравим початком активізації процесу становлення української фортепіанної музики для дітей. Подолавши досить складний і довгий шлях еволюції від простих перекладів та обробок для фортепіано українських народних пісень і танців, що з'явилися наприкінці першої половини ХІХ ст., отримавши під впливом творчості М.Лисенка значний поштовх та нові орієнтири для подальшого розвитку на професійній основі, вітчизняна фортепіанна література дидактичного спрямування разом із своїм утвердженням у педагогічній практиці стала важливою складовою національної музичної літератури.

Новим визначальним етапом у процесі становлення і розвитку української фортепіанної літератури для дітей є доробок піаністів-педагогів В.Косенка (Східна Україна) та В.Барвінського (Західна Україна), у творчості яких сформувались характерні ознаки цього жанру й окреслились його естетико-психологічні засади, а самих митців можна вважати основоположниками цього жанру.

Видатний український композитор, піаніст і педагог **Віктор Косенко (1896 – 1938)** звернувся до цього жанру в зрілий період своєї творчості, маючи великий досвід педагогічної і концертно-виконавської діяльності. Першими творами, які композитор написав для дітей, були мініатюри, що увійшли до збірника «4 дитячі п'єси для фортепіано», створеного ним спеціально для «Українського педагогічного репертуару» в 1929-1930 рр. Цим невеликим чотиричастинним циклом автор, за прикладом «Української сюїти» ор. 2 М.Лисенка, поставив собі за мету наблизити юних виконавців

до розуміння музики різних епох – від бароко («Мелодія»), класицизму («Старовинний танок», «Скерцино») і до сьогодення («Марш»).

Виданий у 1936 р. «24 дитячі п'єси для фортепіано», ор. 25, В.Косенка – це «...перший систематизований збірник для учнів музичної школи» [16, с. 59] в Східній Україні, який у вітчизняному музикознавстві вважається одним з найкращих зразків цього жанру. «Враховуючи педагогічне спрямування циклу, композитор прагнув створити п'єси, які б виховували високий музично-естетичний смак, розвивали б у дітей виконавські якості, сприяли б закріпленню слухових навиків» [24, с. 44]. У цьому альбомі втілено задум митця, котрий полягав у створенні фортепіанного педагогічного збірника на українському національному ґрунті, в якому знайшли б віддзеркалення почуття, настрої і фантазії дітей і водночас закладалися основи для розуміння ними музики в усіх її жанрових, національних і образно-асоціативних засадах. Окремі п'єси ідеологічного спрямування – це обов'язкова данина часу, яка присутня у творчості всіх композиторів Східної України. Але і в творах такої тематики В.Косенко майстерно досягає поставлених піаністичних завдань.

Мету створення збірника визначив сам композитор в жовтні 1936 р., в авторському слові до радіопередачі з нагоди його публікації: «Я старанно вивчив музичну літературу для дітей, що створена була раніше. Багато хороших п'єс для дітей написали композитори Шуман, Чайковський та інші видатні музиканти. Викладаючи чимало років по класу фортепіано, я хотів створити таку збірку художніх п'єс, що готували б юних піаністів з технічного боку і давали б їм навички гри на фортепіано послідовно в усіх тональностях...»*. Саме В.Косенко «...перший в історії вітчизняного фортеп'янного репертуару, залучає юного виконавця до сприймання всіх 24 мажорних і мінорних тональностей» [16, с. 44], продовжуючи напрям, започаткований Й. С. Бахом (Bach). Згодом, слідуючи за В.Косенком, у своїй фортепіанній творчості дидактичного спрямування до цього принципу звертаються українські піаністи-педагоги Ісаак Беркович, Матвій Гозенпуд та Микола Сильванський.

У педагогічному аспекті варто згадати і спробу юного В.Косенка створити «Вправи для фортепіано» (у 1918 р.), а також «Збірник дитячих п'єс для фортепіано»**, які дотепер існують в рукописах.

Як піаніст-педагог, В.Косенко, спираючись на кращі традиції світової і вітчизняної фортепіанної педагогіки, в кожній з п'єс ставить перед юними виконавцями певні завдання: формування навичок кантиленної гри, оволодіння навичками виконання акордової фактури, формування навичок кистево-пальцевої гри *non legato*, поєднання під час гри виконання штрихів *legato* і *non legato* та ін. «Виходячи з розуміння музики як однієї з складових частин формування духовного світу людини, В.Косенко скеровує основну увагу на виховання художньо-образного мислення учня», – вважає О.Олійник [19, с. 126]. Зважаючи на особливості дитячої психології, композитор прагне глибше розкрити жанрову специфіку творів через різні виразові засоби, фактурні особливості, що впливають з образно-художнього змісту, використовуючи інтонаційно-ритмічні звороти, ладовий колорит народної пісні і танцю. Присутність у творах для дітей жанрового елементу набуває особливо важливого значення для розвитку музичного мислення учнів, адже, як зазначає Б.Милич: «Саме через розкриття найхарактерніших рис жанру учень з найбільшою конкретністю і безпосередністю сприймає образний лад твору та окремі елементи музичної мови» [15, с. 19].

Роль В.осенка у створенні української фортепіанної музики для дітей важко переоцінити. У творах, що увійшли до збірників «4 дитячі п'єси для фортепіано» та «24 дитячі п'єси для фортепіано» розкрилися кращі грані творчості композитора. На думку О.лійник, «з погляду стилістичної еволюції п'єси для дітей були у композитора наслідком пошуків ясності й доступності його мистецтва. Дохідливість і простота, в кращому розумінні, знаходять тут особливо яскраве втілення» [19, с. 123]. В невеликих дитячих п'єсах В.осенко лаконічними піаністичними засобами, спираючись на інтонаційно-ритмічні звороти, поліфонічні прийоми, ладовий стрій українських народних пісень і танців, відтворює внутрішній світ дитини. Талант і майстерність композитора у створенні музики

* Цит. за: О.С.Олійник. Фортепіанна творчість В.С.Косенка [Текст] / Олександра Степанівна Олійник; відповід. ред. М.М.Гордійчук. – Київ : Наукова думка, 1977. – С. 129.

** Паралельно з роботою над альбомом «24 дитячі п'єси для фортепіано» В.Косенко працював над «Збірником дитячих п'єс для фортепіано», який складався з обробок і гармонізацій мелодій О.Голубицького (лікаря з Житомира, знайомого В. Косенка), що залишився незавершеним. До нього увійшло вісім мініатюр: «Казочка», «Осінь пісня», «Куранта», «Маленьке скерцо», «Колискова», «Весняний ранок», «Східний танець», «Молдавська пастуша пісня», котрі, як і твори з опусу 25, також написані у різних тональностях.

для дітей полягає, насамперед, у точному відборі художніх засобів, при обмеженості їх застосування. Однак глибоке знання можливостей інструменту, допомагає йому зробити ці обмеження майже непомітними, водночас, не знижуючи художньої вартості педагогічних п'єс, повністю зберегти в них стилістичні ознаки своєї творчості.

Значний внесок у розвиток педагогічного репертуару зробили в цей час і західноукраїнські композитори, передусім видатний піаніст, педагог, композитор і громадський діяч **Василь Барвінський (1888–1963)**, 125 років від дня народження якого відзначаємо цього року. Подвижницька діяльність митця є виявом патріотизму та великого громадянського обов'язку, успадкованих від батьків, оскільки «вся родина Барвінських, не лише Василь, стала тією опорою, на якій виросла українська культура і свідомість» [12].

На теренах Галичини до ХХ ст. інструментальне музикування було переважно аматорським та відбувалось у родинному колі. Слідом за М.Лисенком, який став першим українським професійним композитором, саме Д.Січинський, С.Людкевич і В.Барвінський були першими професійними музикантами в Західній Україні. Одночасно працюючи і в традиційному для західноукраїнських митців жанрі хорової музики, В.Барвінський, перший серед галицьких композиторів, представників чеської школи, у своїй творчості звертається до фортепіанної сфери, розкриваючи всю красу інструменту у широкій різножанровій палітрі, – так, як і В.Косенко, – від сольних мініатюр педагогічного й концертного плану, до камерних вокальних й інструментальних творів та концерту для фортепіано з оркестром.

Першим серед композиторів Галичини, В.Барвінський надзвичайно відповідально розпочав роботу над створенням фортепіанного педагогічного репертуару, відтак, саме у його доробку жанр фортепіанної музики для дітей отримав належного професійного композиторського та педагогічного рівня. Фортепіанна творчість В.Барвінського, поруч із доробком С.Людкевича, Н.Нижанківського, М.Колесси, є прикладом глибокого проникнення у природу українського народного мелосу – духовно-естетичного коду нації, що став основою для формування образно-інтонаційної бази, в якій викристалізувались етичні норми, естетичні оцінки, художні смаки, переосмислені в національному мистецтві впродовж сторіч, і які залишаються надзвичайно актуальними й дотепер.

У формуванні та вихованні музично-естетичних смаків молоді особливе місце займає народна пісня. Саме через її вивчення діти і підлітки пізнають навколишній світ не лише раціонально, а й емоційно, у випадку обрядових дійств – і через усвідомлення себе спадкоємцями давніх традицій, у єдності людини і природи. На думку багатьох музикознавців і педагогів, досягнення найкращих результатів у цій сфері можливе через вивчення як автентичних зразків, так і творів академічної музики, написаних на фольклорній основі.

Фортепіанна творчість В.Барвінського для дітей – це особлива сторінка музичної культури Галичини початку ХХ ст. Сучасні музикознавці – дослідники творчості В.Барвінського, наголошують: «Як композитор він мусить сприйматись лише в нерозривній єдності з його педагогічними, концертно-виконавськими, а також суспільно-громадськими досягненнями... Крім того, як постійно практикуючий піаніст і педагог, Барвінський немовби апробував свої творчі задуми насамперед у фортепіанних мініатюрах та програмних циклах, котрі служили для нього своєрідною творчою лабораторією» [11, с. 191]. Усвідомлюючи нестачу вітчизняного педагогічного репертуару взагалі, і з рисами національної ментальності зокрема, В.Барвінський створив чотири збірки, які головним чином написані на основі українського фольклору: «Шість мініатюр на українські народні теми» (видані в 1925 р.), «Українські народні пісні для фортепіано» (видані в 1929 р.), а також 2 цикли, що вийшли друком у 1935 р. – «Колядки і щедрівки» та головний педагогічний збірник митця «Наше сонечко грає на фортепіані». На думку Л.Кияновської, усі ці збірки «...заклали підвалини національного педагогічного фортепіанного репертуару в Західній Україні» [9, с. 236].

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

Безперечно, створюючи кожну збірку, композитор свідомо керувався педагогічною метою, призначаючи їх виконавцям певної вікової категорії (дітям від молодшого до старшого віку). Так, «Шість мініатюр» написано «...з метою дати нашій студіюючій молоді твори українського характеру середньої трудности» [2, с. 149]. Поява збірника «Колядки і щедрівки» здійснена завдяки бажанню

композитора популяризації церковних коляд та народних колядок і щедрівок у професійному опрацюванні. Збірник призначено як «...для учнів середніх і вищих років музичних шкіл...» [2, с. 155] так і для «...кожного музично школеного, а то й фахового музика, згл. п'яніста» [1, с. 2]. Зі згаданих джерел також можна зробити висновок, що збірки «Українські народні пісні для фортепіано» та «Колядки і щедрівки», були створені композитором не лише з педагогічною метою, а й для надзвичайно розповсюдженого в той час у Західній Україні музикування у родинному колі (для виконавців з належною фортепіанною підготовкою).

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

У всіх п'єсах збірок спостерігається кордоцентризм світобачення композитора. Релігійною кордоцентричністю світовідчуття вирізняються твори зі збірки «Колядки і щедрівки», адже, як пише Володимир Янів: «...українська душа з природи релігійна, чи, точніше, християнська» [25, с. 276].

Використання у педагогічній практиці мініатюр збірників «Українські народні пісні для фортепіано» та «Колядки і щедрівки» в якості акомпанементу значно розширить межі педагогічного впливу цих творів. Виконання солюючої партії доречно призначати як солісту-інструменталісту чи інструментальному ансамблю (залучаючи український традиційний інструмент – сопілку), так і солісту-вокалісту, який відкриє слухачам поетичне багатство мініатюр. Варто залучати і вокальні ансамблі різних складів, адже ще здавна хоролий спів є не лише основним видом музично-виконавської діяльності українців, а й однією з головних форм реалізації педагогічних та виховних завдань в роботі з молоддю.

Вивчаючи закономірності роботи над мініатюрами педагогічних циклів В.Барвінського необхідно зауважити, що твори такого жанру є сприятливим матеріалом для досягнення важливих дидактичних цілей. В мініатюрах відображено педагогічні принципи митця, спрямовані на професійне та загальнохудожнє виховання учнів. Головною особливістю творів педагогічних циклів В.Барвінського є використання композитором фольклорних зразків, які своєю тематикою пов'язані практично зі всіма рисами української ментальності. Звертання до фольклорних зразків активізує роботу над художнім образом твору, оскільки зміст і текст використаної пісні нерідко відомий юному виконавцю з перших днів життя. Можна згадати вислів самого В. Барвінського: «...все те треба не так виучити, як пережити»*.

Відомо, що «використання творчого ресурсу уяви можливе лише при формуванні стійкої позитивної мотивації, що формулюється коротко, але емко: «Я зможу»» [5, с. 107]. Тож, впровадження творів зі знайомою та зрозумілою мелодичною основою значно спрощує роботу над технічними труднощами у процесі формування виконавського задуму, а також сценічну реалізацію, оскільки від моменту першого знайомства з п'єсою у свідомості дитини створюється позитивна установка сприйняття музики. Твори такого жанру є корисними в процесі формування навичок гри напам'ять, оскільки музична мова на різних рівнях (свідомому і підсвідомому) є зрозумілою, чим створюється ефект легкості запам'ятовування. Виконання таких творів сприятиме розвитку у молодих виконавців головних складників музичного мислення.

Кожна мініатюра містить цілий комплекс виконавських завдань у різних їх поєднаннях: розвиток штрихової точності, кантиленного туше, пальцевої спритності, гри подвійними нотами, дотримання логіки голосоведення, сталої слухової активності, гнучкості педалізації, виконавської свободи. Вибір мелодичного матеріалу, особливості фразування та гармонічної обробки сприяють дотриманню головних педагогічних засад В.Барвінського: кистьова свобода, гнучкість зап'ястя, а також вільність корпусу від м'язового напруження чи затримок дихання, яку можна досягнути в процесі роботи над творами завдяки співу під власний супровід пісенної мелодії мініатюри.

Намагання передати в музиці зміст та емоційні нюанси пісенного тексту, вслухання у

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

гармонічний колорит обробки сприятиме реалізації однієї з фундаментальних педагогічних засад митця, на якій наголошує його учень О.Максимов: досягнення найкращої якості звуку (у тембрі, інтонації, динамічних градаціях) та чіткої артикуляції. Ці збірники є прикладом як професійних, так і етичних основ виховання митцем молодих музикантів. В. Барвінський свідомо готував учнів до подальшого збереження і розвитку кращих світових і національних традицій у сфері фортепіанного мистецтва.

«Говорячи про Барвінського як учителя музики, найперше треба підкреслити виховний зміст його уроків. Сама особистість професора, його ставлення до людей і, зокрема, до учнів були високоетичним взірцем для кожного. Він виховував своїм прикладом», – вважає учениця В.Барвінського Н.Кашкадамова [7, с. 312]. Видатний піаніст і педагог В.Барвінський, спираючись на досвід багатьох фортепіанних педагогів європейського рівня, створив власну методику виховання молодих піаністів. Її основи розкрив у навчальному посібнику «Виховання піаністів за методикою В.Барвінського» О.Максимов, який, окреслюючи головні методичні принципи педагогіки, її етичні та естетичні засади виховання учня як музиканта і професіонала-виконавця, пише: «Ця школа вирізняється певними пріоритетами, зокрема визначає високі вимоги до якості та художньої змістовності фортепіанного виконавства. У головне коло цих вимог входить естетична оцінка звуку, його повноти, співучості, артикуляційної ясності...» [14, с. 10]. Ці засади можна виявити в творах усіх педагогічних циклів митця. Методичні принципи В. Барвінського стали основою педагогічної діяльності багатьох його учнів, зокрема Романа Савицького та Дарії Герасимович, які узагальнили свій досвід роботи в авторських працях [22], [4].

Розуміючи роль та значення музичного мистецтва у справі виховання нової генерації, В.Барвінський звернув увагу композиторів СУПроМу на актуальну потребу компонування музики для дітей у різних жанрах: «Дир. Барвінський закликає усіх галицьких композиторів – а передусім членів СУПроМу, що(би) взяли під увагу клич «музика дітям» і подбали про належний розвій тої у нас майже не практикованої композиторської ділянки» [23, с. 66].

Важливою спільною рисою, що характеризує естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей В.Косенка та В.Барвінського є національна музична мова їх творів. Продовжуючи естетичні принципи виховання на основі народного мистецтва, закладені М.Лисенком, В.Косенко та В.Барвінський писали твори для дітей, спираючись на український фольклор, поєднуючи національні особливості музичної мови (у В.Косенка – опора на ладовий устрій, інтонаційно-ритмічні звороти, танцювальні ритми, поліфонічні прийоми українських народних пісень і танців; у В. Барвінського – використання фольклорних першоджерел як основи для створення дитячих п'єс) із композиційними здобутками західноєвропейського романтизму XIX ст. (В.Косенко, В.Барвінський) та модерних напрямів початку XX ст, зокрема, імпресіонізму (В.Барвінський).

Митці, добре знаючи особливості дитячої психології, враховуючи специфіку сприйняття музики дітьми, їхні естетичні уподобання, фізіологічні та виконавські можливості, при написанні своїх творів дидактичного спрямування закладають в них важливі компоненти, що визначають сутність таких естетичних категорій, як виразність мелодичної і гармонічної мови, жанрова різноманітність та національна самобутність п'єс. Наявність у збірниках широкої різнохарактерної тематичної палітри є привабливою для виконання творів збірників дітьми різного типу темпераменту. Творам властиві художні особливості музично-педагогічної літератури, які, взаємодіючи із законами дитячого сприйняття і, викликаючи позитивні емоції, сприяють забезпеченню основного принципу педагогіки: єдності навчання і виховання. Використання творів педагогічних збірників В.Косенка і В.Барвінського у навчальному процесі уроку фортепіано забезпечуватимуть дотримання головної тенденції сучасної музичної педагогіки, якою, на думку Олександра Ростовського, є «...прагнення до гармонійного розвитку особистості дитини у процесі музичної освіти, досягнення рівноваги розуму і почуттів» [21, с. 155].

Резюмуючи вищезазначене, варто підкреслити, що діяльність Віктора Косенка та Василя Барвінського отримала великого значення у розвитку як національної фортепіанної музики дидактичного спрямування, так і національної фортепіанної педагогіки. Їх іменами названо музичні навчальні заклади, запроваджено обласні, Всеукраїнські та міжнародні конкурси юних піаністів імені В.Косенка та імені В.Барвінського. Фортепіанна творчість для дітей В.Косенка та В.Барвінського – це одна з найкращих сторінок української фортепіанної музики дидактичного спрямування. Практика підтверджує, що п'єси згаданих збірників (В.Косенка – з часу створення, В.Барвінського – з часу проголошення незалежності України) перевидуються, є добре знайомими, надзвичайно улюбленими і посіли вагоме місце як у навчальних програмах з предмету «Музичне мистецтво» загальноосвітніх

шкіл, так і в навчальних та концертних програмах учнів музичних шкіл та училищ. Якщо фортепіанна музика В.Косенка «...природно і рівномірно заповнила весь педагогічний репертуар від першого класу Дитячої музичної школи до старших курсів музичних училищ...» [10, с. 74], то до фортепіанної творчості В.Барвінського зростає увага педагогів та виконавців за останнє двадцятиріччя. Як приклад можна сказати, що у Львівському державному музичному училищі ім. С.П.Людкевича, в грудні 2012 року з нагоди цього річного ювілею, силами студентів відділу загального фортепіано відбувся «Концерт фортепіанної музики Василя Барвінського (до 125-річчя від дня народження митця)», у якому прозвучали п'єси з усіх чотирьох педагогічних збірок композитора.

Поєднуючи художньо-естетичну і дидактичну складові, твори педагогічних збірників В.Косенка і В.Барвінського презентують високий рівень композиторської майстерності, сумірний із кращими здобутками західноєвропейської музики у цій сфері. Завдяки творчості цих митців українська фортепіанна педагогічна література, збагатившись сучасними за композиторською технікою і водночас національними за духом зразками, вперше вийшла на світовий рівень (у першій половині XX ст. – збірку В.Барвінського «Шість мініатюр на українські народні теми» видано у Відні (1925 р.), збірку «Українські народні пісні для фортепіано» – в Нью-Йорку (1929 р.), окремі п'єси митця – в Японії; у другій половині XX ст. – збірник В. Косенка «24 дитячі п'єси» – з передмовою Марти Кравців – у Торонто).

Українські піаністи-педагоги В.Косенко та В.Барвінський є основоположниками національної фортепіанної музики для дітей, оскільки в їх доробку остаточно сформовано характерні ознаки й окреслено естетико-психологічні засади цього жанру. Кожний з цих митців зробив вагомий вплив на творчість композиторів України та української діаспори, про що свідчить подальший розвиток цього жанру впродовж другої половини XX сторіччя і до сьогодення.

1. Барвінський В. Колядки і щедрівки на фортеп'яні з підложеним текстом [Ноти] / Василь Барвінський. – Львів : Видання Музичного Товариства ім. М. Лисенка, 1935. – 24 с.
2. Барвінський В. Коментований список творів (Замітки композитора) [Текст] / Василь Барвінський // В. Барвінський. 3 музично-письменницької спадщини : дослідження, публіцистика, листи / упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич : Коло, 2004. – 256 с.
3. Василь Барвінський [Текст] // Золота книга української еліти : інформаційно-іміджевий альманах : у 6 т. – Київ : Євроімідж, 2001. – Т. 1. – С. 276.
4. Герасимович Д. Методика навчання гри на фортепіано [Текст] : посіб. для викл. муз. шкіл та муз. училищ / Дарія Герасимович. – Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 60 с.
5. Зязюн І. Ціннісна доміанта світоглядної підготовки вчителя [Текст] / Іван Зязюн // Ставропігійські філософські студії : Ultima ratio : збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти / упоряд. О. Опанасюк, голов. ред. І. Зязюн, редкол. В. Бех та ін. – Львів : «Ставропігон», 2010. – Вип. 4. – С. 96-113.
6. Ільницька М. Вправи для фортепіано В. Косенка [Текст] / Маргарита Ільницька // М. Ільницька. На хвилях музики в минуло далечинь круїз. – Київ : КИТ, 2006. – С. 209-213.
7. Кашкадамова Н. Василь Барвінський як фортепіанний педагог [Текст] / Наталія Кашкадамова // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССXXVI. Праці Музикознавчої комісії / редактори тому: О. Купчинський, Ю. Ясиновський. – Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові, 1993. – С. 312-321.
8. Кашкадамова Н. Фортеп'яні мистецтво у Львові : Статті. Рецензії. Матеріали [Текст] / Наталія Кашкадамова; ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – Тернопіль : СМП «Астон», 2001. – 400 с.
9. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX століття [Текст] : навч. посіб. / Любов Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
10. Кияновська Л. Спадщина Василя Барвінського у сучасному українському середовищі [Текст] / Любов Кияновська // Українська музика : науковий часопис / голов. ред. І. Пилатюк; редкол. Л. Кияновська та ін. – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2011. – С. 73-78.
11. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. [Текст] / Любов Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 340 с.
12. Любов Кияновська: «Барвінський був справжнім українським аристократом». – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://vgolos.com.ua/kultura/music/297.html#UVVCN8RGdCM.facebook>
13. Людкевич С. Організація музичного виховання [Текст] / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. / НАУ, Ін-т Українознавства ім. І.Крип'якевича; упорядкув., ред., перекл., вст. ст., прим., бібліогр. З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць. – 2000. – Т. 2. – 816 с. – (Серія «Історія української музики»; вип. 5).
14. Максимов О. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського [Текст] : навч. посіб. / Олексій Максимов. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. – 128 с.
15. Милич Б. Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів [Текст] / Борис

Милич. – Київ : Музична Україна, 1971. – 63 с. – (Музикантові-педагогу).

16. Милич Б. Фортеп'яна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва [Текст] : учбовий посіб. / Борис Милич. – Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. – 104 с.

17. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського [Текст] : навч. посіб. / Олександра Німилович. – Дрогобич : Коло, 2001. – 80 с.

18. Олійник О.С. Українська радянська фортепіанна музика для дітей [Текст] / Олександра Степанівна Олійник; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського; відповід. ред. Л. Б. Архімович. – Київ : Наукова думка, 1979. – 108 с.

19. Олійник О.С. Фортепіанна творчість В.С.Косенка [Текст] / Олександра Степанівна Олійник; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського; відповід. ред. М.М.Гордійчук. – Київ : Наукова думка, 1977. – 152 с.

20. Павлишин С. Василь Барвінський [Текст] / Стефанія Павлишин. – Київ : Музична Україна, 1990. – 88 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

21. Ростовський О.Я. Лекції з історії західноєвропейської музичної педагогіки [Текст] : навч. посіб. / Олександр Якович Ростовський. – Ніжин : Видавництво НДПУ ім. Миколи Гоголя, 2003. – 194 с.

22. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки [Текст] / Роман Савицький; ред. Н. Кашкадамової. – Пустомити : Пустомитівська районна друкарня, 1994. – 40 с.

23. Союз українських професійних музик у Львові : матеріали і документи [Текст] / ред.-упоряд. В.Сивохіп, Р.Стельмашук. – Львів : Сполом; Вид-во М.П.Коць, 1997. – 145 с.

24. Стецюк Р. Віктор Косенко [Текст] / Роман Стецюк. – Київ : Музична Україна, 1974. – 56 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

25. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології [Текст] / Володимир Янів. – 3-тє вид., стереотип. – Київ : Знання, 2006. – 341 с.

В статтє исследується значення В. Косенка и В. Барвинского в развитии национальной фортепианной музыки дидактической направленности и национальной фортепианной педагогики, а также в представлении украинского музыкального искусства в отечественном и мировом масштабах.

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

In this article the author investigates V. Kosenko's and V. Barvins'kyj's importance in the development of national piano pedagogical music and national piano pedagogics as well as in the process of Ukrainian musical art presenting on a home and world scale.

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

УДК 17.035.3 : 130.122 : 008

Сергій Маловічко

ПРОЯВИ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ У ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ ЕТНОСУ

Наукові напрацювання особливостей формування національного характеру етносів характеризуються набором визначальних рис. Тобто, неможливо уявити національний характер відірваним від народної культури. Саме тому вияв національного характеру в духовній культурі є багатограним, як і сам феномен ментальності.

Ключові слова: *етнос, національний характер, духовна культура.*

Спосіб життя людських суспільств є наслідком створеної ними культури. Культурна різноманітність людських суспільств є, передусім, наслідком природної незумовленості їхнього способу життя і у певному, бодай відносному просторі, люди творять вільно свої життєві світи чи культури. Дослідження національних особливостей веде до розуміння чи цей народ є справді самостійним організмом, чи спільнотою індивідуумів, що творять його; чи має і чи може мати цей народ власну духовну основу. **Мета** статті – проаналізувати наукові напрацювання формування

національного характеру етносів, взаємозалежність національного характеру і народної культури.

Національний характер об'єктивізується у культурі, а тому неможливо ігнорувати художню творчість народу, не враховувати його національних особливостей, не вивчати мистецтва, «...не вказувати на переходи і внутрішні зв'язки, оскільки людство є цілісним, хоча і складним утворенням.»

Однією з передумов виникнення етносу та його самовідтворення є спільність території. Природні умови її впливають на життя людей, знаходячи відтворення у особливостях культури, побуту та психіки. Вивчення етносу знаходиться на межі різних дисциплін, що зумовлює комплексність та різноманітність етнопсихологічного дослідження.

Особливості культури, способу життя призводять до міжетнічних розбіжностей, що стосується особливостей спілкування, особистісної комунікації, зокрема невербальної. Соціальні умови у застосуванні невербальної комунікації впливають із певних вимог способу життя даного суспільства, а також нерозривно пов'язані з особливостями його національного характеру. Вплив природного середовища на процеси етногенезу та формування національного характеру неможливо переоцінити. Тому даний напрямок відкриває широке поле для міждисциплінарних досліджень.

Досліджуючи проблему національного характеру, І.Кон зазначає, що національний характер об'єктивізується у культурі так само, як неможливо вивчати психічний склад нації, ігноруючи її художню творчість, неможливо вивчати літературу і мистецтво народу, не враховуючи його національних особливостей. Розкрити характер народу – означає розкрити його найбільш значимі соціально-психологічні риси. Однак жодна з рис, окремо взята не буде і не може бути абсолютно унікальною [1]. Важко визначити на індивідуальному рівні специфіку національного характеру навіть у тому випадку, якщо його вважати сукупністю більш чи менш стійких психологічних рис і якостей, властивих більшості представників нації. Винятково кількісний підхід приводить до простого арифметичного переліку рис і якостей. Психолог І.Кон вважає, що унікальною є структура характерологічних особливостей нації, однак всі елементи, які входять до цієї структури є спільними.

У трактуванні національного характеру визначено два полюси, дві крайні точки зору. Одні автори стверджують, що ніякої об'єктивної спільності рис, яку б можна назвати національним характером, не існує, що представники різних націй психологічно не відрізняються один від одного, а національна свідомість є пережитком, який належить подолати. Інші ж, навпаки, зводять між націями та етнічними групами бар'єри, доводячи, що унікальність психічного складу нації обмежує сферу міжнаціонального спілкування, що індивід міцно прив'язаний до своєї етнічної групи і не може вийти за межі її культури.

Кожен етнос встановлює свої цінності (його норми). Тут виділяють соціальну та психологічну норми етносу. Соціальна норма – це те, що визнається, схвалюється більшістю членів етносу. Вона знаходить свій вияв у суспільній думці. Психологічна норма етносу – це свого роду межа застосування соціальної норми. Якщо людина перебуває за межами психічної норми, її вважають неадекватною, суспільство відмовляється приймати її [2].

Світовою практикою та суспільними науками доведено, що кожен народ володіє здобутками духовної культури, які відрізняють її від інших народів, що впливають на суспільну свідомість, формують моральні норми поведінки. Нові тенденції у розвитку світової цивілізації вимагають приділення більшої уваги до питань вивчення і засвоєння здобутків традиційної культури народу, формуванню у молодого покоління українців умінь і навичок відтворення прогресивних, духовно високих, морально змістовних елементів традицій, звичаїв, обрядів [3].

Психічний склад етносу як сукупність етнічної самосвідомості має історичний характер і зазнає змін одночасно зі змінами умов життя певного етносу. Національний характер є компонентом психічного складу нації, що визначається як система відносин конкретної етнічної спільноти до різноманітних сторін навколишньої дійсності, що проявляється у стійких стереотипах мислення, емоційного реагування і поведінки в цілому. Будучи конкретним вираженням спільного у психічному складі нації, він переломлюється через особливості вияву у способі життя етнічної спільноти цього спільного, особливостями, які характеризують його у більшій мірі, порівняно з іншими націями. Кожна нація має свою специфічну культуру, систему знаків, символів, звичаїв [4].

У повсякденному житті наявність психологічних відмінностей між народами не викликає сумнівів. Національні особливості яскраво виявляються у мистецтві, особливо народному. Однак важко визначити які саме етнопсихологічні особливості приховуються у певних елементах художньої форми, а тому інтерпретація національних особливостей мистецтва, зазвичай, зводиться до спільних зауважень, вражень, образів і не завжди виражається у конкретних наукових поняттях.

Специфічні риси національної психології, що знаходять свій вияв у окремих рисах кожної

нації, є продуктом певних історичних умов та культурних впливів. Вони породжені конкретними історичними умовами і змінюються разом з ними. У подальшому ці риси закріплюються у відповідних стереотипах, які також змінюються разом з історичними умовами. Національне самовизначення відображає ступінь національної консолідації та внутрішньої класової соціально-класової диференціації і є сталим проявом етнонаціональної парадигми суспільного розвитку, відображенням процесу саморозвитку етносу, його реальної здатності до самоорганізації та самоутвердження.

Дослідники виділяють такі характерні риси ентопсихології українського народу як волелюбність, високорозвинуті особисті якості, незалежність, індивідуалізм. Більшість авторів підкреслюють демократизм, музичні здібності, народні пісні, особливо стосовно природи, якими пройнятий наш фольклор.

Цікавою є концепція українського етнопсихолога О.Кульчицького, висновки якого привели до розуміння специфіки культурної традиції та типових завдань у боротьбі за збереження української людини, української духовної спільноти. Настанови народу до просвітництва, зазначає автор, бувають амбівалентні, наголошує на недостатній диференційованості суспільної структури України і пов'язану з нею інерцією психіки на надмірне самозаглиблення, смиренність, недовіру до авторитету та влади. Що стосується психологічних чинників характеру, – то у ньому несвідомо проявляється комплекс меншовартості, породжений соціальним та політичним минулим українських земель [5].

Стосовно характеристики національного типу, на думку Д.Чижевського, існують три способи:

- дослідження народної творчості;
- аналіз найяскравіших історичних епох і періодів даного народу;
- характеристика найбільш визначних культурних діячів даного народу.

Беручи за основу ці підходи, науковець стверджує, що для українців характерними є емоційність, сентиментальність, ліризм, чуттєвість, які найяскравіше проявляються у народному житті, обрядах, своєрідності почуття гумору [6].

Поняття «культура» трактується як сукупність вироблених даним етносом явищ і об'єктів матеріального та духовного життя, які складають його специфіку. Розрізняють матеріальну і духовну культуру. Духовна – вироблена колективним розумом людей система виробничих умінь і навичок, знань, традицій і звичаїв господарського, соціального життя та сімейного побуту людини, релігійних вірувань, народної творчості, мистецтва, що передаються із покоління до покоління через існуючі форми виховання. Тисячоліттями формована багатогранна духовна культура, зберігаючи свої характерні риси, свою традиційність, водночас тісно пов'язана з певними соціально-економічними умовами, що покликали до життя. Серед явищ духовної культури, у яких проявляється національний характер, можна виділити і обрядовість, яка є надбанням народу, результатом його багатовікової творчості і цілеспрямованої діяльності багатьох поколінь. Обрядовість ввібрала в себе і відобразила побут народу, його традиційну культуру, звичаєвість, ставлення людини до навколишнього середовища, моральність [7].

Отже, спектр вияву національного характеру у явищах духовної культури досить широкий. Дослідження проявів духовної культури народів не тільки допомагає зберегти та реконструювати звичаї та традиції етносів, проаналізувати їх внесок до духовної скарбниці людства, а й дослідити особливості історичної долі та формування національного характеру.

У «Нарисах до історії української етнопсихології» стосовно індивідуалізму українців В.Янів вважає, що «українець заглиблений у собі і, маючи відчуття гідності, він прямує до повалення всяких обмежень особистої свободи, в тому числі до нівеляції соціальних перегород. Неохота коритися волі іншого йде так далеко, що комплементарне прямування самовияву – нахил підпорядковуватися – в українця з природи слабо розвинений» [8].

На думку М.Юрія, український індивідуалізм – це своєрідна еkleктична суміш східного західного та американського індивідуалізму, але йому притаманні і специфічні, неповторні риси. Усі три різновиди належать до соціалізованого варіанту індивідуалізму, в той час як український індивідуалізм зберігає властиві лише йому природну безпосередність та біопсихічну орієнтацію. Навіть деструктивність в українському менталітеті не є послідовною через суперечливість менталітету та емоційну невірноваженість; зонайменший зовнішній стимул може так вплинути на сенсорику, що стратегія поведінки миттєво зміниться [9]. У нашому менталітеті сформований сакральний образ жінки, жінки-матері, що могла б претендувати навіть на статус своєрідного протобожества. Про неї склали пісні, оспівували у билинах і думах, творили прекрасне і йшли на смерть. Архетип рідної матері-Землі, неньки-України асоціювався з певним психологічним простором: свободою, миром, злагодою, любов'ю, рідним затишком, у якому можна перепочити

після життєвих випробувань. Екзекутивна вдача, схильність вагатися під впливом зовнішнього чинника свідчить про непослідовність, мінливість.

На думку дослідника Б.Цимбалістого, основою формування національного характеру є сім'я, родина, через які відбувається процес адаптації та трансформації індивіда у середовище культури як формотворчого джерела етнопсихіки. Розуміння душі, характеру, вдачі виявляється через фактор родинного феномену – ролі жінки-матері як постійного носія традицій, берегині домашнього вогнища, у подальшому і сприйняття держави як «України-Матері».

Важливими для означення національного характеру є роботи І.Мірчука, який вважає, що світогляд базується на ідеалістичності, що думками і вчинками керують не загальні категорії розуму, а суб'єктивні чинники, які виявляються у почуттях і волі. Дослідники О.Кульчицький, М.Костомаров, В.Липинський приділяють увагу такій характерній рисі як емоційність і тісно пов'язаній з нею естетичні й домінуючі. Мальовничі пейзажі, живописна природа породжують поетичне натхнення і уяву митця.

Український мислитель М.Шлемкевич зазначав: «... наша мрійливість не є імажिनарною мрійністю, але є мрійністю серця, емоційною мрійливістю». Він наголошував важливість «протоплазми нашої душі, її праматерії» української пісні [10].

М.Юрій відзначав характерну українському психотипу толерантність.

Оскільки всі попередні властивості безпосередньо стосуються ментальної сфери, особливостей світосприймання та світорозуміння, то толерантність має відношення до етносу – всього, що пов'язане з поведінкою та вольовим життєвямом. У психокulturі кожної нації наявний своєрідний етноцентризм – намагання пояснювати життя інших, виходячи з універсальї власної ментальності. Мотивами, що спонукають українця до толерантності є:

- резигнація;
- історично детерміноване почуття страху перед винищенням;
- психологічна маргінальність;
- потреба у безпеці та захисті [11].

Узагальнюючи дослідження науковців, можна вважати основними такі риси національного характеру як індивідуалізм, екзекутивність, інтровертність, чуттєвість.

Формування національного характеру відбувалося у складних умовах історичної дійсності і під впливом багатьох факторів, зокрема культурному. Наукові напрацювання українських дослідників дозволили виділити етнотип українця, що характеризується набором визначальних рис. Неможливо уявити національний характер відірваним від народної культури. Саме тому вияв національного характеру у духовній культурі є багатограним, як і феномен ментальності. Досліджуючи праці письменників, філософів, культурологів можна простежити ці взаємовпливи. Багатий матеріал для віднайдення виявів національного характеру надає аналіз духовної культури етносу. Щедра і різноманітна культурна спадщина народу дозволяє відтворити основні риси його ментальності.

1. Кон И.С. Национальный характер-миф или реальность / И.С.Кон// Этническая психология. – СПб. : Речь, 2003. – С. 139–144.
2. Баронин А.С. Этническая психология / А.С.Баронин. – К. : Тандем, 2000. – 264 с.
3. Кожоляно Г.К. Духовна культура українців Буковини / Г.К.Кожоляно. - Чернівці : Прут, 2007. – 404 с.
4. Баронин А.С. Этническая психология / А.С.Баронин. – К. : Тандем, 2000. – 264 с.
5. Монолатій І. Етнонаціональна спільнота в концепціях зарубіжних та українських вчених / І.Монолатій // Історико-політичні проблеми сучасного світу. – Т. 12–13. – Чернівці : Рута, 2007. – С. 92–99.
6. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К., 1983. – 175 с.
7. Кожоляно Г.К. Духовна культура українців Буковини / Г.К.Кожоляно. – Чернівці : Прут, 2007. – С. 10–11.
8. Янів В. Нариси з історії української етнопсихології / В.Янів. – Мюнхен : Український вільний університет, 1993. – 217 с.
9. Юрій М.Ф. Соціокультурний світ України / М.Ф.Юрій. – [Видання 2-е]. – К. : Кондор, 2004. – С. 649–672.
10. Шлемкевич М. Душа і пісня / М.Шлемкевич // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 104–106.
11. Юрій М.Ф. Соціокультурний світ України / М.Ф.Юрій. – [Видання 2-е]. – К. : Кондор, 2004. – С. 673–675.

Научные наработки особенностей формирования национального характера этносов характеризуются набором отличительных черт. То есть, невозможно представить национальный характер оторванным от народной культуры. Именно поэтому проявление национального характера в духовной культуре является многогранным, как и сам феномен ментальности.

Ключевые слова: этнос, национальный характер, духовная культура.

Scientific groundworks as for forming peculiarities of national character of the ethnos are characterized by the set of distinguishing features. That is, it's impossible to imagine the national character cut off the national culture. That is why the manifestation of national character in national culture is many-sided, as well as a phenomenon of mentality.

Key words: *ethnos, national character, spiritual culture.*

УДК 78.071

Любомир Мартинів

КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ РОМАНА СОВ'ЯКА

Стаття присвячена просвітницькій місії, вияву характеру, масштабу і мети творчої праці Романа Сов'яка – визначного культурного діяча, професора Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка, члена НСКУ та НТШ, довголітнього керівника і головного диригента Академічної чоловічої хорової капели «Бескид». Відзначено багатовекторність спрямувань його творчої активності, інтенсивність залучення до регіональних культурних процесів.

Ключові слова: *культурно-просвітницька діяльність, громадянська позиція, композиторська творчість.*

В різні історичні епохи в розвитку європейської спільноти, особливо в періоди активізації тоталітаризму чи то релігійного, чи то соціального чи ідеологічного, роль «будителів» національного самоусвідомлення європейських народів, як правило, брали на себе кращі представники духовенства чи мистецької інтелігенції. Такими були повстанські здвиги у Європі, таким був рух пасіонарії у період «весни народів», що вивершився створення музичних шкіл (польської (Ф.Шопен), чеської (Б.Сметана), норвезької (Е.Гріг), української (М.Лисенко) та ін.).

В умовах тоталітарно-комуністичного режиму в Україні у ХХ ст. (у Зах. Україні – др. пол. ХХ ст.) спостерігаємо риси, свого роду, неопасіонарності, зокрема у творчості та громадській діяльності музикантів (композиторів, виконавців, науковців), які вивершували музично-професійний процес у провінційних містах.

Серед постатей, чие місце в історії музичного мистецтва Дрогобищини є вагомим та непересічним, є Роман Сов'як – визначний культурний і просвітянський діяч, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка, член Національної Спілки композиторів України, довголітній керівник і головний диригент Академічної чоловічої хорової капели «Бескид». Багатовекторність спрямувань його творчої активності, інтенсивність залучення до регіональних культурних процесів зумовлює актуальність їх аналізу в названому контексті. Однак ключовою позицією у їх розгляді є просвітницька місія. Нею зумовлені характер, масштаб і мета подвижницької творчої праці Р.Сов'яка, вияв яких є метою даної розвідки.

Розгляд концертно-виконавських, педагогічних, наукових, творчих аспектів культурного життя Дрогобищини (а також Галичини чи Західноукраїнського регіону в цілому), у контексті яких фігурує ім'я Р.Сов'яка, здійснювали І.Бермес, Л.Філоненко [11], М.Бурбан [1; 2], О.Майчик [6]. Оцінку соціального запиту на творчість і диригентську діяльність митця висвітлюють рецензії у періодичних виданнях, краєзнавчих та мемуарних збірках статей Б.Фільц [13], М.Герети [4], М.Шалати [14; 15], О.Яцківа [4; 16], Р.Стельмашука [8; 9], Р.Пастуха [7], І.Невмержицької та ін., вона розкривається у передмовах до збірок композицій Г.Дем'яна [5], Л.Філоненка [12]. Вагомим доповненням у процесі здійснення аналізу доробку, виконавських, педагогічних і наукових здобутків діяча, створенні моделі психотипу багатогранної особистості є власні музично-критичні дописи, статті, краєзнавчі дослідження, музикознавчі праці.

Формування особистості митця – диригента, композитора, науковця, публіциста, краєзнавця Романа Сов'яка (09.06.1939 – 11.12.2007) відбувалося у провідних осередках фахової музичної освіти західноукраїнського регіону. Він навчався у Дрогобицькому музичному училищі (1953–1957), Львівській державній консерваторії в класі старшого викладача Михайла Оберюхтіна (1957–1961). Згодом переведений на факультет хорового диригування в клас заслуженого артиста України, доцента Євгена Вахняка (1961–1962). Тут було закладене глибоке знання надбань національного музичного мистецтва, виконавський та композиторський професіоналізм, сформовано активну громадянську позицію майбутнього діяча.

Важливою сферою діяльності музиканта було дослідження історії і культури краю, висвітлення через публіцистичні нариси та участь у формуванні краєзнавчих збірок статей, матеріалів та

документів. Разом з В.Грабовським, Л.Садовою, Л.Філоненком і М.Ярко Р.Сов'як був Членом НТШ.

Педагогічну діяльність митець розпочав у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси (1959–1962), Хмельницькому музичному училищі (1962–1964). Водночас він – викладач, педагог-методист у школах, активно співпрацював з хором гімназії м. Дрогобича, читав лекційні курси, вів клас індивідуального навчання диригування, виступав як баяніст, піаніст-аккомпаніатор.

З 1 вересня 1964 року прийнятий на посаду викладача кафедри музики і співу Дрогобицького педінституту до проведення конкурсу, з якої був звільнений 10 лютого 1965 року у зв'язку з переходом на роботу в Дрогобицький муздрамтеатр. Від 1968 року творча і педагогічна діяльність Романа Сов'яка знову пов'язана з Дрогобицьким педінститутом (педагогічним університетом) імені Івана Франка, який працював викладачем кафедри диригування (1968), старшим викладачем (1982), доцентом (1989), професором (2003) кафедри методики музичного виховання та диригування. На музично-педагогічному факультеті університету викладав диригування, суміжні дисципліни, керував курсовими хорами. За цей період наставник виховав чимало музикантів-педагогів [3].

Працюючи у Дрогобицькому педагогічному вищій музикант активно долучився до планомірної наукової роботи, що ведеться на кафедрах музично-педагогічного факультету: музикознавства та фортепіано, методики музичного виховання і диригування, народних музичних інструментів та вокалу. Її вагомим напрямком є висвітлення постатей та введення до наукового та виконавського обігу доробку українських композиторів, які тривалий час були у забутті: М.Вербицького, С.Воробкевича, М.Завадського, Д.Січинського, О.Нижанківського, М.Гайворонського, Я.Барнича, В.Барвінського, М.Тележинського, А.Річинського, Я.Ярославенка, наукові праці, присвячені видатним діячам, діяльність яких пов'язана з західноукраїнськими територіями та митцям регіонального походження, значення діяльності яких виходить за локальні рамки: В.Герасименку, С.Стельмашуку, А.Онуфрієнку, В.Оберюхтіну та ін.

У публіцистичному та музично-критичному доробку діяча такими є рецензія на масштабний сольний концерт камерно-вокальної лірики К.Сятецького, що відбувся у 1986 році в актовому залі Дрогобицького педагогічного інституту у співпраці з концертмейстером В.Баб'яком та музикознавцем Л.Кияновською*, допис присвячений ювілею С.Козака**, про хорові обробки композитора, здобутки його непересічного таланту в контексті усієї сучасної йому української музично-хорової культури.

Музикознавчі інтереси Р.Сов'яка спрямовані на дослідження внеску окремих постатей – видатних представників культури і мистецтва на Дрогобищині, як уродженців цієї землі, так і тих, чие життя пов'язані з нею окремим періодом чи спрямуванням діяльності: Івана Франка***, Остапа Нижанківського****, Євгена Козака*****.

Праця про видатного українського патріота, композитора, хорового диригента, священика та музично-громадського діяча о. Остапа Нижанківського (1862–1919)***** послужила основою для створення документального фільму «Священик, молочар, музика», реалізованого Державною телерадіокомпанією «Культура» (головний режисер і автор сценарію Богдан Гнатюк), прем'єра якого відбулась в Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка у 90-річчя від дня трагічної смерті митця. Фільм включає відео коментарі самого Романа Сов'яка, знаного фольклориста Михайла Хая та земляків О. Нижанківського – пароха церкви села Завадова о. Степана, – почесного голови «Просвіти» на Стрийщині М.Мандрика та ін. До музичної ілюстрації творів композитора, введених у фільм було залучено потужні виконавські сили Дрогобищини та Західноукраїнського регіону: церковний хор запроєктованої ним церкви с. Завадів, дует піаністів

* Сов'як Р. Творчий звіт декана / Роман Сов'як. // Радянський педагог. – 1987. – № 2 (885). – 8 січня.

** Там само.

*** Сов'як Р. З Каменяревої криниці (Короткий огляд музичної Франкіани) / Роман Сов'як. // Українське літературознавство. – К. : Наукова думка, 1982. – Вип. 38.

**** Сов'як Р. Остап Нижанківський та його музично-педагогічна спадщина: Посібник / Роман Сов'як. – Дрогобич : НВЦ «Каменярь» ДДПУ, 2005. – 200 с.

***** Сов'як Р. Хорові обробки українських народних пісень Євгена Козака. До 100-річчя від дня народження композитора.

***** Учасника артистичних прогулянок зі студентськими хорами Галичиною, Буковиною та Закарпаттям (в яких брали участь Іван Франко та Станіслав Людкевич), організації молочарського союзу, будівництва храму, композитора, діяча видавничої справи (зокрема ініціатора перших публікацій деяких композицій М.Лисенка видавництвом «Бібліотека музикальна», редактором якого був О.Нижанківський), організатора культурно-громадського життя краю. Митець підтримував контакти з М.Лисенком, був активним учасником організації урочистостей з приводу лисенківських святкувань в Галичині 1903 року.

Людмира Філоненка та Олеся Корчинського, Михайла Хая, капела «Трембіта», хор Архікатедраального собору Святого Юра та ін.

Діяльність Романа Сов'яка демонструє його глибокий інтерес до регіональних жанрових різновидів камерно-вокальної творчості*, відображеного у дисертації «Проблема становлення і розвитку західноукраїнського романсу XIX – поч. XX ст.». У своєму науковому дослідженні музикант актуалізував та ввів до наукового обігу низку композицій невідомих чи малознаних митців, які збагатили та розширили уявлення про романсову традицію і творчість краю.

Як диригент Р.Сов'як формувався у театральній-оркестровому амбула: завідував музичною частиною і керував оркестром Дрогобицького музично-драматичного театру, Львівського обласного музично-драматичного театру ім. Я.Галана. З 1990 року і до кінця життя професор Р.Сов'як очолював Народну чоловічу хорову капелу «Бескид», замінивши у цій функції Степана Стельмаха. З його керівництвом пов'язаний особливий етап розвитку хору, що настає в 1990-ті рр. В цей період колектив стає лауреатом обласних та республіканських фестивалів. Зокрема в 1990 році «Бескид» взяв участь у Першому фестивалі «Козацькі пісні», де обробка пісні В.Лісовола та В.Крищенко «Наливайте, браття, кришталеві чаші» відзначена «Призом глядацьких симпатій». Колектив брав участь у фестивалі «Музика українського зарубіжжя», був учасником Першого конкурсу козацької пісні «Хортиця» (м. Запоріжжя), Міжнародного фестивалю духовної пісні в м. Кошице (Словаччина), здійснює концертні поїздки по Україні та містах Польщі, Словаччини. Програми цих гастрольних подорожей мають на меті продемонструвати багатство української пісенності та оригінальної творчості регіональних митців.

М. Бурбан, аналізуючи період діяльності колективу під батуту Р.Сов'яка, відзначає: «У 90-х переломних для України роках «Бескид», зважаючи на його інтелектуальний, патріотичний, організаторський, співацький потенціал, просто змушений був стати колективом-лідером. І він цю місію виконав. Хор був і є об'єднуючою художньою одиницею, на яку опирається ректорат вузу, міські організації, «Просвіта» [2]. «Бескид» постає ініціатором та постійним учасником дрогобицьких літературно-мистецьких вечорів на честь Т.Шевченка, І.Франка, М.Шашкевича, Б.Лепкого, М.Вербицького, С.Людкевича, Д.Січинського, О.Нижанківського. Зокрема, завдяки ініціативі диригента хор поповнив репертуар твором С.Людкевича «Дайте руки, юні друзі!», а до столітнього ювілею корифея музичної культури Галичини – «Хором підземних ковалів» з містерії В.Пачовського «Зоряний вінець» [8, с. 27].

Роман Сов'як був фаховим композитором, членом Дрогобицького осередку СКУ. Перші спроби композиторської творчості були пов'язані з працею на посаді музичного керівника та диригента Дрогобицького драматичного театру. Для нього були створені численні обробки пісень до драматичних творів**, музика до п'єс П.Мирного «Лимерівна» (1965 р.), А.Кітцберга «Відьма» (1966 р.), К.Гольдони «Мірандоліна» (1967 р.), Б.Грінченка «Степовий гість» (1968 р.) та інші.

Просвітницький аспект яскраво проектується й на царину оригінальної творчості. Її характеризує багатогранне осмислення народно-музичного матеріалу, насамперед у жанрі хорових фольклорних обробок, які включають фольклористичної спадщину І.Франка, обробки фольклорних зразків зі збірок К.Квітки, записаних від поета: «По горах ходила» для жіночого хору а capella, «Добрий вечір тобі, зелена діброва» для мішаного хору, «Ой, не жалуй, моя мила», «Ой, у Львові на ринку» (1981, за записами К.Квітки від І.Франка) [6].

Інший напрям пов'язаний з популяризацією тенденційно скромно висвітленої в музичній творчості й виконавстві історичної тематики, пов'язаної з періодами національно-визвольних змагань, різноплановою розробкою багатих пластів пісенності УСС та УПА, зокрема на підставі діаспорних видань (це засвідчує авторський збірник творів для чоловічого хору «Зродились ми великої години», Дрогобич, 2003). Він включає 9 обробок повстанських пісень і 5 авторських творів,

* Сов'як Р.П. Проблема становлення і розвитку западно-українського романсу XIX – поч. XX вв. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Сов'як Роман Петрович. – К., 1984. – 192 с.

** Як музика до вистав постали: фрагмент музики до драми І.Франка «Будка ч. 27», сольні фольклорні обробки («Журю я ся журю» (1980), солоспіви на тексти Т.Шевченка, О.Олеся, Б.Стельмаха, І.Сеник, «Думка» («Нісся місяць...») на сл. М.Шашкевича (1986), «Осінній вітре», «Книги – морська глибина», «Зелений явір» (1981), «Романс» («Спасибі тобі, моє сонечко») на сл. І.Франка (1996), «Чернеча гора», духовні пісенспіви для голосу і фортепіано «Як шукати маю Бога», «Свою Матір залишив Ісус», «Чим Тобі, о мій Ісусе», «Чи Ти був на Голгофі», «Під Твою милість» та композиції для вокальних дуетів «Коли в ясну тиху ніч», «Живої віри прагну я» та ін. [7, с. 139].

починається обробкою повстанської пісні-гімну на слова О.Бабія, що дала назву збірці*.

Особливу увагу митець приділяє інтерпретації творчості Івана Франка. Походження з родинних місць поета і мислителя, родинний пієтет щодо вивчення масштабу діяльності його постаті* відобразились у романсах на франкові тексти, музиці до його драматичних творів, циклі «Три хори на слова Івана Франка»***, «Каменяр», «Гримить, благодатна пора наступає» для мішаного хору, «Весна» для жіночого хору а capella, «Книги – морська глибина» для жіночого хору з супроводом, «Сипле, сипле, сипле сніг...» («Зима», 1986), «Земле, моя всеплодюча мати!..» для соліста баритона та чоловічого хору з супроводом фортепіано (1986) та редакція для мішаного хору (1989).

Твори на тексти Каменяра увійшли до збірок «Хорові твори на тексти Івана Франка» (Дрогобич: Коло, 2006 р., упор. С.Дацюк), «Ти воскресла, моя Україно!» (Дрогобич, 1992). Першовиконавцями та популяризаторами композицій Р.Сов'яка на тексти І.Франка стали також інші дрогобицькі колективи: студентський жіночий хор «Барвінок» (кер. П.Гушоватий), хор вчителів «Каменяр» (кер. Я.Кулешко), камерний мішаний хор музично-педагогічного факультету, переклади на жіночий хор були здійснені для капели бандуристок Львівського національного університету ім. І. Франка (кер. З.Сичак) [11, с. 4-5].

Поряд з класиками композитор звертається до інтерпретації творчості місцевих поетів-сучасників. Солоспіви на тексти Б.Стельмаха, І.Сеник, М.Белея, вокальні твори на слова О.Гончара «Над Бугом», «Брати», «Аатака» (що увійшли до репертуару К.Сятецького, С.Дацюка, М.Бучацького) [9, с. 212], «Кант св. Михайлу» для чоловічого (варіант – для мішаного) хору на вірші Л.Лукецької, «Гімн «Просвіти»» на сл. М.Шалати, «Величальна «Львівській політехніці»» на сл. М.Шалати. Р.Сов'як віддає шану й релігійній тематиці: у його доробку – духовні пісенспіви для голосу і фортепіано «Як шукати маю Бога», «Свою Матір залишив Ісус», «Чим Тобі, о мій Ісусе», «Чи Ти був на Голгофі», «Під Твою милість» та для вокальних дуетів «Коли в ясну тиху ніч», «Живої віри прагну я», а також хорові композиції «Херувимська», «Алилуйя», шість антифонів (три недільних і три щоденних) для мішаного хору а capella «Заупокійна» для сопрано, тенора та мішаного хору а capella.

Аналіз багатовекторної діяльності Романа Сов'яка засвідчує справедливість визнання його ролі як подвижника національного відродження, видатного просвітянина [10], громадського діяча та організатора музично-мистецького життя краю. Цим ідеям підпорядковані усі види діяльності, у яких він реалізувався: педагогічна, диригентська, композиторська, наукова, дослідницько-краєзнавча, фольклористична, редакторська, видавнича, музично-публіцистична. Просвітницьку позицію митця демонструють мистецька участь у громадсько-політичному житті краю, власне ініціювання тематичних мистецьких програм, участь у суспільних акціях та урочистостях, популяризація творів, що несуть регіональну та національну символіку та громадянсько-мистецьку значимість на «малій батьківщині», всеукраїнських теренах та за рубежем. Професіоналізм та глибоке розуміння соціальних запитів, активна громадянська позиція і патріотизм, починань Р.Сов'яка ставлять його у ряд найвизначніших суспільних діячів Дрогобищини та Західної України.

1. Бурбан М. І. Сов'як Роман / М.І.Бурбан. / Бурбан М.І. Українські хори та диригенти. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 537.
2. Бурбан М. Він музику поклав в основу всього / Михайло Бурбан // Галицька зоря. – 1999. – № 63 (1351). – 9 червня.
3. Витяг з трудової книжки про педагогічну роботу у ВНЗ III-IV рівня акредитації Сов'яка Романа Петровича. – Особистий архів Р.Сов'яка.
4. Герета М. Пісенна стихія Романа Сов'яка / Микола Герета, Орест Яцків // З музикою у вічність / Упор. В.Фрайт, Й.Йосифів. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 13–14.
5. Дем'ян Г. Музичні перлини дрогобичанина : рецензія / Григорій Дем'ян // Визвольний шлях. – 2004. – Кн. 7. – С. 122–125.
6. Майчик О. Взаємозумовленість мистецького внеску та практичної діяльності хорового діяча / Остап Майчик. // Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Музикознавчі студії : Збірка статей. – Львів : Сполом, 2010. – Вип. 22. – С. 270–281.
7. Пастух Р. Історія Дрогобича в датах, подіях і фактах [Текст] / Роман Іванович Пастух, Петро Сов'як. – Львів : Меморіал, 1991. – 56 с.

* Сов'як Р. Зродились ми великої години : Авторський збірник творів для чоловічого хору [Ноти] / Р.Сов'як. – Дрогобич : Коло, 2003. – 95 с.

** Брат композитора – П.Сов'як – знаний педагог-історик та відомий франкознавець, автор низки праць і розвідок, присвячених видатному діячеві.

*** Сов'як Р. Три хори на слова Івана Франка [Ноти] / Р.Сов'як. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 42 с.

8. Стельмашук Р. Під знаком його доброти / Р.Стельмашук // Стельмашук Р. У світі звуків і слова. – Львів : В-во Тараса Сороки, 2009. – С. 13–49.
9. Стельмашук Р. Яскраві сторінки : зустрічі з Олесем Гончарем / Р.Стельмашук // Стельмашук Р. У світі звуків і слова. – Львів : В-во Тараса Сороки, 2009. – С. 207–218.
10. [б.а.] Сьогодні у Дрогобичі прощалися з композитором Романом Сов'яком [Електронний ресурс] / 2007. – 14 грудня, п'ятниця : <http://zik.ua/ua/news/2007/12/14/104376>
11. Філоненко Л. Музична франкіана Романа Сов'яка. / Людомир Філоненко // Сов'як Р. Три хори на слова Івана Франка. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 3–5.
12. Філоненко Л. Хорові твори Романа Сов'яка на вірші І.Франка / Людомир Філоненко. // З музикою у вічність / Упор. В.Фрайт, Й.Йосифів. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 15–18.
13. Фільц Б. Народна хорова капела «Бескид» Б.Фільц // Народна творчість та етнографія. – Київ. – 1984. – № 6.
14. Шалата М. Пісенна муза Романа Сов'яка / Михайло Шалата // З музикою у вічність. / Упор. В.Фрайт, Й.Йосифів. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 7–9.
15. Шалата М. Пісні, що за волю в борні / М.Шалата // Ой, нема то, як в Бескиді... До 45-річчя Народного чоловічого хору «Бескид» / Упоряд П.Гушоватий, Я.Кулешко, Р.Сов'як, М.Шалата. Відп. редактор М.Шалата. – Дрогобич : Видавель Сурма С., 2008. – С. 116–117.
16. Яцків О. Збірник патріотичних пісень Романа Сов'яка / Орест Яцків // З музикою у вічність / Упор. В.Фрайт, Й.Йосифів. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 19–23.

Стаття посвячена просвітельській місії, проявленям характеру, масштаба і цілі творчої роботи Романа Сов'яка – видаючого культурного діяча, професора Дрогобичського державного педагогічного університету імені І.Франка, члена НСКУ і НОШ, багаторічного керівника і головного дирижера Академічної чоловічої хорової капелли «Бескид». Відзначено багатоглибкість напрямків його творчої активності, інтенсивність залучення в регіональні культурні процеси.

Ключеві слова: культурно-просвітельська діяльність, громадянська позиція, композиторське творчество.

Paper is devoted to educational mission, manifestations of the nature, scope and purpose of the creative work of Roman Sovyak – a prominent cultural figure, a professor of Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko, a member of the National Union of Composers of Ukraine and a Scientific Association of Taras Shevchenko, long-time director and chief conductor of the Academic Male Choir «Beskyd». Awarded a multi-vector directions of his creative activity, the intensity of involvement in regional cultural processes.

Key words: cultural and educational activities, citizenship, compositional creativity.

УДК 7.079 : 78

Тарас Кметюк

ФЕСТИВАЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ «КАЛИНА» У СЕРБІЇ

У статті висвітлено особливості проведення музично-фольклорного заходу української громади в Сербії – фестивалю «Калина» (2012). У рамках дійства відбулися виступи культурно-мистецьких колективів, виставки народної творчості, мистецький конкурс у категорії співаків-аматорів. Автор також детально зупиняється на характеристичній концертній виступі почесного гостя з Івано-Франківська – національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія».

Ключові слова: фестиваль «Калина», українська спільнота в Сербії, культурно-мистецьке товариство, конкурс співаків, фольклорний ансамбль.

Починаючи з XV ст., у зв'язку з різними історичними й економічними умовами, український народ з території сучасної України переселявся на простори теперішньої Сербії, зокрема, у її північну частину – автономний край Воеводіну. Так, найінтенсивнішими й наймасовішими були переселення в 1745 р. у міста Кула, Крстур (нині – Руськи Крстур), Куцура. З 1775 р. після зруйнування Запорізької Січі до Сербії (Нові Сад, Суботиця, Сомбор) переселилося близько восьми тисяч колишніх запорізьких козаків. У 1920-х роках після Жовтневого перевороту в Росії майже 70 тисяч біженців з України й Південної Росії знайшли притулок у Сербії. Таким чином тут організувалася очевидна

українська діаспора. Нині для української національної спільноти створено державний орган, який захищає її інтереси – національну раду. На найвищому державному рівні вона вирішує проблеми, пов'язані з освітою, культурною творчістю, інформуванням та іншими важливими елементами в житті української спільноти в Сербії.

Після деякого часу зневіри серед українських емігрантів знайшлися відповідні педагогічні й артистичні сили, що сприяли відродженню мистецького життя: було засновано культурне товариство «Просвіта», «Українське товариство»; проводилися Шевченківські вечори, де виконувались українські пісні, народні танці, читалися вірші; у закуплених приміщеннях відкривалися бібліотеки, читальні зали тощо. Шевченківські вечори в Сербії переросли в «Дні української культури». Театральні гуртки плекали репертуар, а в співпраці із сербськими хорами відбувались успішні концерти, де виконувались сербські й українські пісні. Із часом «Просвіта» відкрила свої філіали в Нові Саді, Великому Бечкереку (нині – Зренянин), Суботиці, Шіду. У Смедереві було засновано товариство «Кобзар», у якому функціонували драматичний і музичний гуртки. Українські аматорські драматичні гуртки існували також у Шабаці, Пожареваці, Засчарі.

Перебування на території Сербії українських культурно-освітніх діячів, митців, письменників, численної української громади залишило нетлінний слід в історії у вигляді багатьох пам'яток, пам'ятників, творів, що відобразилося в освіті, мистецтві та культурі Сербії між двома світовими війнами.

За останні роки мистецьке життя українців у Сербії надзвичайно активізувалось. Одним з найзначніших культурно-мистецьких заходів української спільноти є фестиваль української культури «Калина», який збирає шанувальників народної творчості. Кожного року на вказаному дійстві проводяться звіти й конкурси творчих колективів, носіїв української культури в Сербії, Хорватії, Боснії та Герцеговині.

Серед науковців, які торкалися різних аспектів теми українського мистецтва й фольклористики в Сербії, були М.Гольберг, М.Гуць, О.Микитенко, Т.Руда, П.Рудяков, М.Яценко, В.Караджич (створив основу для розробки проблеми порівняльного вивчення епічної народної поезії слов'ян [4, с. 49–55]) та інші вчені, але вона є настільки багатоаспектною, широкою, що залишає великий простір ще для багатьох наукових досліджень. Ця тематика також привертала до себе увагу відомих славістів – Я.Головацького, О.Бодяньського, І.Франка, М.Рильського та ін. Проте досі нема спеціального монографічного (а відтак і всебічного) дослідження цієї теми – усі зазначені вище автори лише принагідно торкалися проблеми сербського фольклору в контексті досліджень іншого матеріалу. А оскільки сьогодні не втрачають актуальності слова найвідданішого поборника поглибленої розробки зазначеної проблеми І.Франка: «Справа подібності історичних взаємин між сербами й українцями – вдача поле для досліду» [7, с. 7], тому ця наукова стаття є змістовним дослідженням і зробить вагомий внесок для історії національної музичної науки.

Мета і завдання наукової розвідки – розкрити особливості проведення визначного музично-фольклорного заходу української громади в Сербії – фестивалю «Калина» (2012), висвітлити діяльність творчих колективів, які брали участь у ньому.

Дев'ятий фестиваль української культури «Калина» пройшов 16–17 червня в м. Нові Сад. Організатор – національна рада української національної меншини в Сербії. Мистецький захід проходив за підтримки Міністерства культури, інформацій та інформаційного суспільства Республіки Сербія; виконавчої ради автономного краю Воеводіни, зокрема, м. Нові Сад; радіотелебачення Воеводіни; сербської газети «Рідне слово».

У перший день фестивалю відбулося його урочисте відкриття в залі «Студія «М» Нові-Садського радіотелебачення. Перед початком відкриття вокальний ансамбль українського культурного центру «Кобзар» виконав традиційну пісню фестивалю – «Калино, калино». Потім відбулося відкриття етнографічної виставки ручних робіт, експонати для якої привезені з Івано-Франківщини: народні строї, художньо-мистецькі фотографії тощо [1].

Слово для привітань було надано почесним гостям. З урочистими промовами виступили: заступник голови влади Воеводіни Ана Томанова-Маканова; уповноважений посол України в Сербії Віктор Недопас; голова української національної ради Йозо Сапун; начальник управління культури Івано-Франківської обласної державної адміністрації Володимир Федорак; керівник делегації Львівської області, депутат обласної ради Юрій Зіркевич; депутат Львівської міської ради Олексій Луців; представники Міністерства культури України; вітального листа вислав голова Тернопільської обласної ради Олексій Кайда.

Після відкриття фестивалю розпочалася конкурсна програма-концерт аматорських співаків, де виконавці в жіночій та чоловічій категоріях і дуети змагалися за краще виконання української пісні.

Музичним супроводом для співаків став оркестр радіотелебачення Воеводіни під керівництвом Міці Янковича. За оцінками фахового журі було обрано кращих виконавців. Голова організаційної ради фестивалю Мирослав Калинюк і відомий співак Михайло Онещук вручили нагороди переможцям, які зайняли I місце, і почесні грамоти за II і III місця.

Конкурсна програма нараховувала 20 номерів [5, с.4]:

1. Русковські Таня – «Файна я си зроду» (укр. нар. пісня). Зайняла I місце в категорії жіночий вокал.
2. Тамаш Славка й Тамаш Михайло – «Над Прутом у лузі» (муз. і л. С.Воробкевича).
3. Семенюк Ірена – «Біла хата в саду» (муз. К.Домінчена, сл. О.Богачука) – II місце в категорії жіночий вокал.
4. Воротняк Наталія і Ляхович Микола – «Ой під вишнею» (укр. нар. пісня).
5. Барат Моніка – «Ой не світи, місяченьку» (укр. нар. пісня).
6. Бойко Маріяна й Сімін Тихомир – «Ясний місяць» (укр. нар. пісня) – III місце в категорії дуети.
7. Велекінац Боян – «Черемшина» (муз. В.Михайлюка, сл. М.Юрійчука) – I місце в категорії чоловічий вокал.
8. Курман Таня і Ляхович Любіца – «Цвіте терен» (укр. нар. пісня).
9. Русковські Мілка – «Розійдися, туманочку» (укр. нар. пісня).
10. Семянів Стефан – «Чорнобривці» (муз. В.Верменича, сл. М.Сингаївського) – III місце в категорії чоловічий вокал.
11. Воротняк Надія і Вуячич Галина – «Зрубай, милий» (укр. нар. пісня) – I місце в категорії дуети.
12. Пристайко Йован – «Кримінальська брама» (укр. нар. пісня).
13. Мученські Діана – «Ой, мамо, мамо» (укр. нар. пісня) – III місце в категорії жіночий вокал.
14. Стефанюк Іван – «Їхав, їхав козак містом» (укр. нар. пісня) – II місце в категорії чоловічий вокал.
15. Бесермені Володимир – «Стоїть дуб зелений» (укр. нар. пісня).
16. Лешчук Весна й Лукач Богдан – «Рідна мати моя» (муз. П.Майбороди, сл. А.Малишка).
17. Мілошевич Соня і Ляхович Еміл – «Червона рута» (муз. і сл. В.Івасюка).
18. Лешчишин Іван і Литвинчук Михайло – «Граї, моя скрипонько» (укр. нар. пісня).
19. Солдат Мирослав – «Ой чий то кінь стоїть» (укр. нар. пісня).
20. Проник Филип і Микитишин Славко – «Чи знаєш, миленька» укр. нар. пісня) – II місце в категорії дуети.

Продовження фестивалю відбулося 17 червня у великій залі «Театру молоді». Тут пройшов урочистий концерт українських фольклорних ансамблів із Сербії, Хорватії, Боснії та Герцеговини. А пізніше – концерт національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» з Івано-Франківська. Після завершення фестивалю Гуцульський ансамбль додатково виступив з концертом 18 червня для українців у сербському містечку Кула.

Основною метою діяльності творчих колективів, які брали участь у фестивалі української культури «Калина – 2012», є згуртування представників української національної громади в Сербії, активна пропаганда й збереження української мови, традицій, звичаїв, пісень і танців. Учасниками фестивалю були [5; 6, с.5]:

- культурно-мистецьке товариство «Калина» (м. Інджія, Сербія) – розпочало свою діяльність у 2005 р. Хоча це наймолодше українське товариство у Воеводіні, проте його мішаний хор і співаки-солісти є активними учасниками багатьох мистецьких подій. З 2011 р. «Калина» займається виготовленням українських народних костюмів. На фестивалі мішаний хор виконав українські народні пісні «Розпрягайте, хлопці, коней» і «Як посіяв Семен гречку» (керівник – Петро Закамарок);

- культурно-просвітне товариство «Іван Франко» (м. Вуковар, Хорватія), засноване у 2003 р. При товаристві існують хор, секція рукоділля та народних звичаїв і дитяча група «Сонечко». На фестивалі «Калина – 2012» мішаний хор виконав «Віночок українських пісень» (керівник – Михайло Семенюк);

- центр української культури «Кобзар» (м. Нові Сад, Сербія), заснований у 2001 р. Тут діють хор, вокальна група, молодіжний фольклорний ансамбль і драматично-літературний гурток. Періодично з друку виходить бюлетень центру «Новосадські кобзарі». На фестивалі учасники центру української культури «Кобзар» виконали народні пісні «Біла синього ставочку» і

«Стелися, доле, рушниками» (керівник – Мая Дрінчич) і танець «Сербин» (постановка Наталії Шарко-Голубович, керівник оркестру – Коста Кротич);

- культурно-просвітне товариство «Карпати» (м. Вербас, Сербія), засноване в 1990 р. Від самого початку створення одним з важливих завдань товариства стало вивчення української мови й збереження національної самосвідомості, що привело до активної співпраці з початковими школами, де вивчається українська мова з елементами національної культури. У рамках товариства працює 9 секцій: хор, оркестр, вокальна, фольклорна, драматична, літературна, декламаторська, етнографічна, шахова. «Карпати» із своєю мистецькою програмою виступають як у Вербасі, так і в інших осередках, де живуть українці, а також за кордоном. На фестивалі вокальний ансамбль товариства виконав пісню О.Пушкаренка на сл. М.Ткача «Розмарія» (керівник – Софія Мученська), танцювальний ансамбль – «Гопак» (постановка Славка Микитишина, керівник оркестру – Никола Чізмар);

-товариство плекання української культури «Коломийка» (м. Сремска-Мітровіца, Сербія), засноване як ансамбль у 1979 р., а офіційно зареєстроване як товариство у 2003 р. і є власником численних нагород за презентацію української культури, мови, звичаїв, народної вишивки, рукоділля, української кухні. На сьогодні в рамках товариства діють: підготовчий, дитячий і молодіжний фольклорні ансамблі, вокальний ансамбль співаків автентичних пісень, чоловічий та мішаний вокальні ансамблі, солісти, дуети, етнографічна секція, секція вишивання, рукоділля, вивчення української мови, декламування, хореографії, функціонує бібліотека. Товариство видає щомісячний «Вісник», у якому пише про свою діяльність. Найзначніші успіхи: двічі здобуло I місце на фестивалях русинів й українців «Червона ружа», II місце на фестивалі дитячих ансамблів Воеводіни та ін. Товариство «Коломийка» нагороджене відзнакою міста Сремска-Мітровіца як один з найбільш успішних колективів. На фестивалі української культури мішаний хор товариства виконав народні пісні «Калино, калино» і «Гей, соколи», молодіжний танцювальний ансамбль – танці «Веснянка» і «Півторак» (постановка Миколи Ляховича, керівник оркестру – Дамір Буха), вокальний ансамбль – народну пісню «Чи ви чули, люди» (керівник – Петро Ляхович);

- культурно-мистецьке товариство імені Івана Сенюка (м. Кула, Сербія), засноване в 1971 р. і є одним з перших товариств, які плачуть українську культуру на цих просторах. Офіційне визнання товариства відбулося 5 серпня 1981 р. Нині воно нараховує понад 150 активних учасників. Тут існують два вокальні ансамблі – дитячий і дорослий, вокально-інструментальний квартет «Струни серця», який завоював численні нагороди на різних конкурсах (художній керівник – Надія Воротняк), молодіжний фольклорний ансамбль (художній керівник – Йозо Сапун, керівник оркестру – Ярослав Кулеба), гурток читців, дитячий музичний і драмгурток, хореографічний, інструментальний гуртки. Головною метою товариства є розвиток різних форм культурно-мистецької самодіяльної творчості. За весь період діяльності товариство імені Івана Сенюка часто займало високі місця на регіональних оглядах народної творчості, брало участь у республіканських оглядах народної творчості Сербії й неодноразово було нагороджене почесними грамотами. На фестивалі «Калина» Ярослав Кулеба на бас-сопілці виконав «Закарпатські мелодії», квартет «Струни серця» – українську народну пісню «Ой сад, виноград», вокальний ансамбль – пісню «Понад став глибокий», танцювальна група – вокально-хореографічну композицію «Весна в Карпатах»;

-культурно-просвітня спілка українців «Тарас Шевченко» (м. Баня-Лука, Боснія та Герцеговина), заснована в 1966 р. Вона відіграє важливу роль у поширенні й представленні української культури, збагачуючи таким чином і культурне надбання Боснії та Герцеговини. На фестивалі мішаний хор спілки виконав народну пісню «Ой чий то кінь стоїть», чоловічий вокальний ансамбль – пісню «Соловейку, рідний брате» (керівник хору й ансамблю – Ненад Сіміч), танцювальна група – «Козачок» (керівник – Стефан Гаврелюк);

- фольклорний ансамбль «Віла» (м. Нові Сад, Сербія) – діє при Сербському культурно-мистецькому товаристві «Железничар», яке засноване в 1934 р. Основою репертуару ансамблю є сербські народні пісні й танці з пропагандою народних традицій і звичаїв. Кілька років тому в його програму ввійшли українські пісні й танці. Ансамбль «Віла» тісно співпрацює з культурним центром «Кобзар» і є частим гостем в Україні. На фестивалі він виконав хореографічні композиції «Воеводіною рідною» та «Танці з південно-східної Сербії» (постановка Мілорада Лонича, керівники оркестру – Драган Нараджич та Іван Сабо).

Окрім указаних мистецьких колективів, фестиваль української культури представляли жіночий вокальний ансамбль «Гуцулочки Карпат» і національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і

танцю «Гуцулія» (м. Івано-Франківськ, Україна).

Ансамбль «Гуцулочки» був створений в Івано-Франківському педагогічному інституті в 1971 р. Галиною Кушнірук. Репертуар ансамблю складала обробка народних пісень, пісні Л.Дутковського, В.Івасюка, Р.Савицького та музичного керівника ансамблю В.Яцоли. Також у репертуар входили традиційні пісні тих країн, куди «Гуцулочки» часто виїжджали на гастролі. Колектив досягнув значних вершин – став лауреатом республіканського фестивалю, першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості, третього Фестивалю молоді України. Вокальний ансамбль неодноразово виступав у великих містах тодішнього СРСР, здійснював закордонні турне до Японії (1977), Польщі (1978), Алжиру (1979) та ін. У наші дні оновлений ансамбль функціонує під новою назвою «Гуцулочки Карпат».

З ім'ям Гуцульського ансамблю пісні і танцю, який організований у 1940 р. у м. Станіслав (тепер – Івано-Франківськ), тісно пов'язані становлення і розвиток на Прикарпатті вокально-хорового, інструментального та хореографічного професійного мистецтва. Він відіграє неопціміну роль у справі розвитку та зміцнення хорового співу в Україні [2].

Концерт «гуцулів» у Сербії засвідчив, що репертуар хорової групи різноманітний і різноплановий: «Карпати» І.Шамо, «Де висока Чорногора» І.Легкого, «Вербовая дощечка» та «Коломийки мої любі» в об. П.Князевича, «Моя гуцулочка» та «Коломийки» М.Магдія, «По той бік гора» в об. В.Пашенка, «Весільні наспіви» В.Якуб'яка, «Молодичка-чарівничка» А.Кос-Анатольського та ін.

Танцювальна група відзначилася темпераментом, самобутністю та тематичною цілеспрямованістю в кожному з виконаних на концерті танців. Серед них: «Візитка», жвавий, веселий танець «Верховинська святкова гуцулка», «Гопак», вокально-хореографічна композиція «Свято на полонині».

Щирістю, простотою, народним колоритом і свіжістю захопила глядачів вокально-хореографічна сюїта «Опришки Олекси Довбуша» – широке сценічне дійство про життя опришків, боротьбу гуцулів з поневолювачами, про мужнього ватага Олексу Довбуша. У сюїті задіяні чоловічий творчий склад Гуцульського ансамблю, оркестр, танцювальна група, солісти, ансамблеві групи. Мелодії до танцю були записані в с. Печеніжин на Коломийщині. В основу тричастинної вокально-хореографічної сюїти «Опришки Олекси Довбуша» ліг «Аркан» (1 частина – «Гей, браття опришки», 2 частина – «Присяга», 3 частина – «Аркан»). Згідно з народними переказами, надзвичайно бурхливий танець «Аркан», що здавна побутує на Гуцульщині, був улюбленим танцем Олекси Довбуша та його соратників-опришків. Сценічний варіант «Аркана» у виконанні Гуцульського ансамблю зберіг темперамент, красу, оригінальність народного танцю, своєрідність якого полягала у швидкій зміні та різноманітності танцювальних рухів і ритмів, тоді як виконавці майже весь час перебували в колі. «Опришки» мали незмінний успіх, адже ця тематика є близькою кожному народові, який прагнув до волі.

Прекрасні народні строї Гуцульського ансамблю, багата й розмаїта їх кольорова гама, фантазія узорів, вишивок, крою органічно доповнювали та збагачували хоровий і хореографічний ряди сценічного дійства, що змальовували яскраві, колоритні картини з життя Прикарпаття. Традиційному народному одягові артистів ансамблю притаманні строгість, прямолінійність форм силуету, відносно незначна диференціація між чоловічим і жіночим нагрудним і верхнім одягом та взуттям.

У листопаді 2009 р. державний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю заслужено отримав статус національного колективу й став носити офіційну назву «Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія». З жовтня 1989 р. художнім керівником і головним диригентом ансамблю є народний артист України Петро Князевич, який неодноразово нагороджений почесними грамотами Міністерства культури України, обласного управління культури. Головний балетмейстер – народний артист України Іван Курилюк.

П.Князевич – великий знавець фольклору, активний збирач фольклорних матеріалів Прикарпаття. Його творчий доробок складає понад 30 обробок народних пісень, багато музичних вокально-хореографічних композицій («Гуцульське весілля», «Святкова гуцулка», «Свято на полонині», «Ой піду я межі гори»). Під мистецькою орудою П.Князевича професійну мистецьку школу пройшло чимало талановитих артистів. Понад 20 років Петро Михайлович Князевич дарує людям самобутне мистецтво Прикарпаття.

Гуцульський ансамбль пісні і танцю завжди у творчому пошуку справжніх шедеврів, які беруть початок із глибин народного гуцульського життя. Його діяльність (а це понад 25 тисяч концертів як в Україні, так і за кордоном: в Англії, Німеччині, Польщі, Словаччині, Грузії, Азербайджані, Угорщині, Італії, Канаді та ін.) – один з яскравих самобутніх творчих кольорів у веселковому вінку української

культури. Усвідомлюючи свою високу творчу місію, ансамбль сьогодні працює над збереженням багатих скарбів народного мистецтва, його емоційної пам'яті для нинішнього й прийдешніх поколінь. Пошуки нових творів і форм їх подачі, дерзання й творче горіння свідчать про те, що колектив стоїть на правильному шляху, що є запорукою дальших мистецьких успіхів. А виступ Гуцульського ансамблю на фестивалі став незабутньою подією в мистецькому житті українців у Сербії.

Отже, фестиваль української культури «Калина – 2012» – це своєрідне явище в метапросторі музичної культури українців, одне з наймасштабніших свят, які об'єднують українське населення Сербії, що плекає культурну спадщину, звичаї і традиції своїх предків. Проведення подібних заходів сприятиме збереженню й розширенню культурно-мистецького ареалу та відіграватиме неабияку роль у становленні міжетнічних зв'язків між сербами й українцями.

1. Відкриття 9 Фестивалю української культури «Калина» – Новий Сад, 2012 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://dnukkolomejka.blogspot.com/2012/06/9-2012_18.html.
2. Гринишин М. Співає Гуцульський ансамбль / Михайло Гринишин, Микола Кубик. – Ужгород : Карпати, 1966. – 96 с.
3. Конкурс співаків на 9 Фестивалі «Калина» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dnukkolomejka.blogspot.com/2012/06/9.html>.
4. Пашенко Є. М. Фольклорні збірки Вука Караджича і порівняльне вивчення українських дум та сербохорватських юнацьких пісень / Є.Пашенко // Народна творчість та етнографія. – 1987. – № 4. – С. 49–55.
5. Святочний концерт на 9 Фестивалі «Калина» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://dnukkolomejka.blogspot.com/2012/06/9_19.html.
6. Стецюк О. Фестиваль «Калина» / О.Стецюк // Рідне слово. – 2012. – № 84. – С. 4–5.
7. Франко І. Українська пісня в Сербії : збір. творів у 50 т. / Іван Франко. – К., 1981. – Т. 32. – С. 7.
8. 9 Фестиваль української культури «Калина». – Програма концерту. – 3 с.

В статті освещены особенности проведения музыкально-фольклорного мероприятия украинской общины в Сербии – фестиваля «Калина» (2012). В рамках события состоялись выступления культурно-художественных коллективов, выставки народного творчества, художественный конкурс в категории певцов-любителей. Автор также подробно останавливается на характеристике концертного выступления известного коллектива из Ивано-Франковска – национального академического Гуцульского ансамбля песни и танца «Гуцулія».

Ключевые слова: фестиваль «Калина», украинская община в Сербии, культурно-художественное общество, конкурс певцов, фольклорный ансамбль.

The article highlights the features of music and folk event of the Ukrainian community in Serbia – the festival «Kalyna» (2012). There were performances of cultural and art groups, exhibitions of folk art, Art Competition in the category singers-amateur. The author also elaborates on the characteristics of a concert performance of the guest of honor of Ivano-Frankivsk – National Academic Gutsul song and dance «Gutsuliya».

Key words: Festival «Kalyna», the Ukrainian community in Serbia, cultural and artistic society, competition of singers, folklore group.

УДК 7.035

Наталія Довгопол

ОСОБЛИВОСТІ СВЯТКОВОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕЛІТИ XVI-XVII СТ.: ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІ МИСТЕЦЬКІ ВПЛИВИ ТА СХІДНІ ПРАВОСЛАВНІ ТРАДИЦІЇ

У статті розкриваються особливості формування святкової культури української еліти XVI-XVII ст. (шляхти, козацької старшини й членів магістрату) під новаторськими впливами Заходу з одного боку, та впливами консервативної православної традиції з іншого.

Ключові слова: святкова культура, урочистість, процесія, бал, українське бароко.

Період XVI–XVII ст. був часом, коли в Україні почали формуватися передумови для розвитку національної культури та активного впровадження запозиченого досвіду. Пожвавлена економічна

© Довгопол Н., 2012–2013

ситуація, стрімка урбанізація, відкриття навчальних закладів, поява книгодрукування та позитивні зміни в політичній ситуації країни внаслідок її географічного розташування дали потужний поштовх до розвитку мистецтв та впровадження їхніх кращих проявів у святкову культуру населення. Активний культурний обмін у середовищі еліти привів до взаємодії культур: із Польщі надходили нові європейські надбання, із Росії ж – близькі для більшості православних українців консервативні релігійні норми та зразки поведінки, що не могло не відобразитися у культурі країни. На основі цих різновекторних культурних впливів і власних традицій була сформована культура українського бароко, носіями якої була в тому числі й українська еліта: шляхта, козацька верхівка, духовенство та члени міських магістратів. Саме кола української еліти – соціально активної, динамічної, привілейованої групи населення, яка складала ключовий елемент структурування соціального простору [3, 22] – були активними споживачами мистецьких нововведень. Особливе значення в житті еліти займало свято як дійство сакральне, урочисте, піднесене над буднями, і святкова культура загалом як система трансляції культурних процесів, та водночас, первинний етап прийняття культурних інновацій [12, 38].

Період XVI-XVII ст. і культура українського бароко зокрема є питаннями багатовекторними, що нині досліджуються багатьма вченими різних напрямків (Л.Горенко-Баранівська [1], А.Котлярчук [10], О.Клековкін [8], Л.Корній [9], Л.Софронова [15], І.Юдкін-Ріпун [18], Н.Яковенко [19], та ін.), проте святкова культура України цього періоду, при всьому її багатстві й різноманітності проявів, раніше не досліджувана й потребує окремого розгляду.

Метою дослідження є визначення особливості святкової культури української еліти XVI-XVII ст. із огляду на західноєвропейські художні впливи та релігійні впливи східної гілки православ'я. Наукова новизна дослідження полягає в розгляді формування святкової культури української еліти XVI-XVII ст. із огляду на теорію граничності культур [13], за якою українська культура XVI-XVII ст. була неоднорідною на різних територіях. Західні регіони зазнавали значних європейських впливів, оскільки тяжіли до культурних центрів Польщі, Литви, Італії, Австрії та Німеччини. Так само центральні регіони України тягнулися до культури православної, оскільки православна церква з центром у Москві мала на цих землях ледь не безумовний авторитет.

Сільське населення, що характеризувалося культурною замкненістю, продовжувало вести звичний побут і відзначати свята традиційно, тож впливи Заходу та Сходу знайшли себе частково в міській, а переважно – у культурі української еліти, представники якої в XVI-XVII ст. стають законодавцями мод і основним суб'єктом формування культури й святкової культури зокрема.

Тоді як шляхта переважно наслідувала приклад Кракова, який закріплював за нею її права й «золоті вольності», нова православна еліта – козацька старшина – рівнялася на Москву із її аскетичним ставленням до світського мистецтва. Проте не варто забувати, що більшість представників еліти, включаючи козацьку верхівку, мали європейську освіту, певний час навчаючись за кордоном, а італійські купці й німецькі службовці впроваджували елементи власної культури на українських землях. Таким чином, попри потужний вплив московського патріархату та російського царя (після підписання Переяславської угоди), протягом досліджуваного періоду елітарна культура України мала досить європеїзований вигляд.

Отже, умовно поділивши територію України XVI-XVII ст. на Західну та Східну, маємо можливості точніше окреслити святкову культуру еліт. Зауважимо, що ми навмисно не вживаємо тут терміни Правобережжя та Лівобережжя (території, на які була поділена Україна між Річчю Посполитою та Росією внаслідок Андрусівського миру 1667 р.), оскільки наш поділ є умовним і базується не на географічних картах, а на впливах, які мають здатність проникати повз будь-які кордони.

Під патронатом польських монархів та їхніх європейських дружин придворна святкова культура в Речі Посполитій отримала небувалий раніше розмах. У Варшаві та Кракові популярними стають європейські бали та забави. Із часом моду переймає польська, литовська та руська шляхта. Деякі новинки проникають навіть між козацької верхівки.

Урочистості були обов'язковою складовою свята, відіграючи значну роль у святковій культурі знаті, адже їхньою функцією було утвердження існуючого порядку й прославлення правителів. Свого апогею процесії в Речі Посполитій досягли саме в XVI-XVII ст., коли сформувалася концепція сарматизму, згідно з якою предками польської шляхти були «войовничі сармати» – конгломерат кочових племен, які населяли цю землю в III-IV ст. [19]. Одне з цих племен – роксолани – вважалось предком руської (української) шляхти [6, 39].

Дух сарматизму панував у шляхетському середовищі, розставляючи орієнтальні акценти в одязі й способі життя, виконував «роль містка до античної минувшини «вільного» Сходу – із наголосом на відмінності від традицій абсолютиського Заходу» [6, с. 118]. Однак, у цьому протиставленні не було

заперечення західної культури, скоріше відбувався пошук національного, яке б гармонійно вписалось в європейський контекст. Звідси – пафос, яким супроводжувалися міські урочистості на честь монархів і впливових магнатів, що поєднували процесії, турніри, театральні видовища тощо.

Паради могли відбуватися на святкуваннях на честь військових перемог, релігійних свят, номінацій монархів або весіль королівських чи наближених до короля осіб. Паради очолювали самі нобелі, вдягаючись у блискучі костюми, що виражали різноманітні алегорії. Під час парадів відбувалися турніри та інтермедії – короткі вистави, якими розважали публіку. У таких урочистостях брало участь усе місто.

Урочистості зустрічі відбувалися під музику та в супроводі віршів, якими прославляли визначних осіб – панегіриків, хвалебних од та геральдичної поезії, які по-місцевому називали «уславленнями» [14, с. 107].

Для забезпечення музичного супроводу свят, при своїх дворах шляхтичі утримували музичні капели – ансамблі вокальної чи інструментальної музики, групи військових музикантів або ж окремих музикантів. При цьому, у найбільшій пошані була італійська музика: мадригали, каччі, фротолі, віланелі, звукообразальні пісні [9, с. 90]. Італійські музиканти перебували при дворах польських королів та литовських канцлерів, а в містах існували музичні цехи, які грали *musicus italicus*, тобто музику італійського зразка [14, с. 166–169], обслуговуючи найвищі верстви суспільства.

Відбувався й зворотній рух культурних впливів. Іще в кінці XVI ст. польські сучасники згадували майстерну гру козаків на кобзі; історія зберегла поодинокі імена українських кобзарів та лютнистів, які грали при королівських дворах (Рафал Тарашко, Чурило, Стечко, Подолян, Лук'ян, Андрейко, Веселовський та ін. [15, с. 90].

Музика, яку вони грали, на Заході називалася «польською». На території колишньої Речі Посполитої й сусідніх країн було знайдено невелику кількість лютневих і органних табулятур з т. з. «польською» музикою: Львівська лютнева табулятура (XVI ст.), лютнева табулятура Матеуша Вайселюса (XVI ст.), органова табулятура Яна з Любліна (XVI ст.) та інші. Ці рукописи поєднували в собі зразки місцевої й європейської музики, як релігійної, духовної, так і світської, танцювальної.

Із таких табулятур ми дізнаємося що саме танцювали в Речі Посполитій. Зокрема, у «Полоцькому зшитку» містяться назви європейських танців та ноти, які ілюструють ідентичність європейських та «польських» танцювальних мелодій. Такі танці, як куранти, гальярди, інтради, алеманди, пасомецо, віланелі, пагамошки (бергамські), різноманітні балло та балети зустрічалися по всій Європі. Зазначені там назви й місцевих танців: «Гонений», «Менений», «Чапковий», «Вітаний», «Виходзьоний», «Німець», під назвами яких ховалися популярні на Заході гальярда, павана, сарабанда тощо [14, с. 200]. Схеми цих танців були записані хореографами й танцівниками-аматорами Італії, Франції та Англії, тож можна зробити висновки про основні кроки й характер цих танців, посилаючись на європейські джерела.

Поруч із європейськими, запозиченими танцями, записана музика й місцевих, які в рукописі часто названі просто *tanies* або ж першим рядком пісні, під супровід якої вони ймовірно виконувалися. Музика цих танців стилістично нагадувала італійську, але мала особливий місцевий колорит. Білоруський дослідник старовинної музики Д.Сосновський припускає, що танці іноземного походження часто виконувались із переробкою та подібністю до танців традиційних. І навпаки – литвини, русини й поляки виконували свої танці під іноземні мелодії [14, с. 199].

Поміж інших танцювальних мелодій зустрічаються й «козацькі» танці, які також отримали нову, європейську, музичну й танцювальну форму, хоча подекуди й зберігався гопаків ритм [9, с. 99]. Проте польські письменники розповідають, що в XVII–XVIII ст. у маєтках польських магнатів молоді шляхтичі на балах танцювали «Козака» в українському вбранні.

У XVI-XVII ст. бали відкривали повільними урочистими танцями, що мали назви павана, алеманда, ентрада, куранти. Павана складалася з простих кроків, на яких пари колоною рухались по залу, вона часто супроводжувалась співом. У польських джерелах інтрада згадується рідше павани, зате в іноземних цей танець фігурує під назвою «русської павани» [14, с. 202].

Збереглися згадки про ранні балети на території України, наприклад, балет, поставлений до карнавалу 1662 р. у Львові. У танцювальній виставі були задіяні дві групи масок: маври, очолювані самим королем Яном-Казиміром, та індіанці, яких очолював литовський канцлер [20, с. 27].

Цілком очевидно, що в провінціях, у віддалених від королівських міст помістях, шляхтичі святкували стриманіше й танцювали здебільшого по-традиційному. За свідченнями Г. де Боплана, пани разом із усією сім'єю часто приєднувались до недільних танців і гулянь своїх селян, а подекуди – і самі запрошували гуляти до себе в маєток. Навіть наближена до короля особа, литовський крайчий Тишкевич, запрошуючи в свій дім маршалка, писав, щоб той приїхав потанцювати «при дудах наших

сільських» [14, с. 147]), тобто під супровід народних інструментів.

Серед вищих прошарків суспільства з'явився новий вокальний жанр – кант, який виконувався хором чи ансамблем без вокального супроводу. Канти виникли на хвилі Реформації на українських та білоруських землях, і отримали велику популярність серед освіченою частини населення [17, с. 24].

Тоді як на Заході святкова культура була сповнена різноманітними проявами мистецтв, на Сході святкували більш аскетично. Московські паради традиційно проводилися без музичного супроводу й західноєвропейського лоску, участь у них брали лише привілейовані верстви населення (бояри, військові та купецька верхівка), життєвий порядок тут диктувала православна церква й сильна авторитарна традиція, основана на абсолютній батьківсько-синівській покорі [5].

Ставлення простого російського народу до свята виражено в приказці, збереженій із XVII ст.: «Денег добыть лучше гуляния» [10, с. 108]. Починаючи з 1649 р. виникли офіційні державні заборони працювати в вихідні та святкові дні, і з цього часу Московська держава поступово змінювала свою політику стосовно свят, намагаючись бути більш європейською. Уже на початку XVII ст. поодинокі почали з'являтися сценарії тріумфальних процесій та військових парадів європейського зразка, та лише за правління Петра I офіційні церемонії та придворні свята нагадували європейські. Проте, незважаючи на всі нововведення, і в середовищі селян, і серед бояр, свято з його мистецькими атрибутами ще довго сприймалося як дійство суто релігійне або ж закритого сімейного типу.

Тріумфи, як і хресна хода, не були заборонені православною церквою, оскільки слідували візантійським звичаям. Проте поштовх до їхнього розвитку дала необхідність проведення урочистостей для зустрічі посольств. На відміну від Європи, де тріумфи були явищем суто світським, у Московській державі в тріумфах активну участь брало духовенство, несучи з собою предмети культури: ікони, свічки, книги. Ще одним характерним для Росії звичаєм було розстилання стрільцями полотна з червоного сукна перед шановними гостями, а також звичай приносити винуватцям свята під час ходи хліб та сіль, що базувався на традиційній культурі [10, с. 142].

Православна віра, як і спільне етногенетичне походження та кирилична церковнослов'янська писемність, робили Росію зрозумілішою та ближчою православної еліті за Польщу, у тому числі новій правлячій силі XVII ст. – козакам, які «за рівнем життя, освітою та амбіціями козацька старшина в основній своїй масі нагадувала шляхту середнього достатку, а честі їй додавали військові («рицарські») заняття. Покликаючись на своє позірне походження від дружинників киево-руських князів, «старинні» козаки вимагали, аби їх було визнано «рицарськими людьми» на рівні зі шляхтою», – зазначає Камінський [6, с. 87]. Маєтки східної еліти, переважно більшість якої складала козацька верхівка, були побудовані в новому, створеному на власній території стилі – стилі українського бароко. Нерідко в них були бібліотеки, картинні галереї, колекції зброї й предметів минувшини. Та при цьому досить високому освітньо-культурному рівні святкова культура еліти східного регіону була більш стриманою, залежною від православних норм і традицій, що вироблялися протягом століть у закритій і самоізолюваній від європейських впливів Росії.

Значну роль у формуванні святкового комплексу російської знаті – царів, князів та бояр – відіграла висока релігійність населення, небажання відходити від традицій, асоціювання всього нового й «латинського» зі злом та певні усталені соціальні норми поведінки, які не можна було рушити. Так, існувала заборона використання панегіриків («похвал») та віватів під час урочистостей, адже похвала протирічила православної етиці, тож тексти офіційних церемоній у Московській державі були строго формалізованими [10, с. 114].

Свою роль відіграла й меншшвартисна соціальна роль жінки. Царівна, княгиня чи знатна бояриня все своє життя проводила на жіночій половині – теремі. «Сестры ж царские, или и тщери, царевны, имея свои особы ж покои разные, и живущие яко пустынницы, мало зряху людей, и их люди» – зазначав царський чиновник Г.Коташихін, описуючи найвищу верству суспільства [10].

У боярській чи княжій сім'ї, так само, як і в царській, жінки майже не ходили до церкви (Забелін), тож були відсторонені практично від усього громадського життя. Щоправда, як пише С.Герберштейн, у певні святкові дні московіти дозволяли дружинам та дочкам сходитися разом для розваг на широкому лузі, де розташовувались гойдалки та каруселі («колесо, на зразок колеса Фортуни»). Також вони могли розважатися певними піснями, плескаючи в долоні. Танців при цьому не влаштовували ніколи [4, с. 77].

В Україні, як і в Польщі та Литві, був більш розвинений індивідуалізм, багато жінок мали освіту, знали свої соціальні права та мали можливість не лише приміряти обладунок і сісти на коня, а ще й особисто посватати собі чоловіка (звичай, описаний у Г. де Боплана [2]). Проте, російські впливи відбилися на ставленні до жінки, а разом з тим – і на світській святковій культурі православної знаті східного регіону, яка перебирала московські релігійно-моральні настанови та

зразки поведінки. Зокрема на Сході лунає тільки відгомін західних балів, на яких обов'язково мала бути присутня не просто жінка, а незаміжня дівчина.

Лубенський полковник Я.Маркевич зазначав, що до правління гетьмана К.Розумовського на Наддніпрянській Україні танцювали рідко. Він пояснював це тим, що панночок ввозили лише на весілля [1, с. 139].

Натомість, німецький службовець П.Гордон у своєму київському щоденнику згадував нетипові для Східної України речі – 1 січня 1685 р. воєвода Федір Шереметьєв із дружиною (дочкою гетьмана Івана Самойловича Параскевою (по Гордону – Пелагеєю) були в Гордона, пили й танцювали до півночі [7, 17]. Напередодні ж, 28 грудня 1684 р., у гостях у іноземця було усе общество, адже він давав бал-маскарад, що тривав майже до ранку. Наступного дня вся міська еліта зібралася на обід до бурмістра І.Ностиця в Нижньому місті, а потім всі знову прийшли танцювати до Гордона, й протанцювали до опівночі [7, 16]. Введення такої моди на комплексне свято – бенкет, танці, маскарад – серед кіл української еліти, до яких належали й гетьмани України І. Самойлович, І. Мазепа та інша козацька старшина, було введенням важливих новацій, які потім відобразилися на українському мистецтві й утвердженні Києва як культурної столиці України зокрема.

Музичний супровід свят часто забезпечували військові ансамблі. Тоді як у Росії вони створювали музичний супровід здебільшого під час походів, на українських землях репертуар військових оркестрів не обмежувався маршами, вони виконували як військову, так і побутову музику. У XVII ст. серед козацької старшини за західною модою популярним стало утримання придворних вокальних або інструментальних музичних капел або індивідуальних бандуристів.

Зустріч російського посольства в Переяславі (Переяславська рада 1654 р.) супроводжувалася процесією з козацької верхівки та шестиста козаків, що несли знамена, грали в труби й литаври. Окрім того спершу давалися урочисті салюти з рушниць, а потім за візантійським звичаєм гостей вітали церковні діячі з хрестами, образами й хоругвами. Обов'язковими були також «орачії та акламації», якими зокрема вітали з перемогою Б. Хмельницького студенти Могиланської академії по прибутті до Києва [9, 130].

Тож підсумовуючи стан української святкової культури еліти на межі Заходу та Сходу, робимо висновок про взаємопроникнення мистецьких елементів із однієї культури в іншу, на основі чого сформувалася власна святкова культура, пов'язана з традицією українського бароко.

1. Баранівська Л.І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII – XVIII ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства / Лариса Іванівна Баранівська. – К. : Ін-т мист., фолькл. та етнол. НАН України, 2001. – 256 с.
2. Боплан Г.Л. Опис України / Гійом Левассер де Боплан ; пер. з фр., приміт. та передм. Я.І.Кравця. – Львів : Каменяр, 1990. – 301 с. : іл.
3. Васильєва Л.Н. Теория элит: (синергетический подход) / Л.Н.Васильева // Общественные науки и современность. 2005. – №4. – С. 75–85.
4. Герберштейн С. Записки о Московитских делах, составленные Сигизмундом, вольным бароном в Герберштейне, Нейперге и Гюттенгаге / С. фон Герберштейн // Книга о Московитском посольстве ; сост. Ювий Павел Новокомский; пер. А. И. Малейна. – СПб. : А.С. Суворин, 1908. – С. I-XLII (1-250 с.).
5. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях [Аудио] / Забелин Иван Егорович. – М. : Ардлин. 2012.
6. Камінський С. А. Історія Речі Посполитої як історія багатьох народів, 1505 – 1795. Громадяни, їхня держава, суспільство, культура / Анжей Сулима Камінський ; пер. з польської Я. Стріхи. – К. : Наш час, 2011. – 263 с.
7. Киевъ въ 1684-85 годахъ по описанію служилого иноземца Патриція Гордона / Гордон П. ; изъ дневника Гордоноваго извлечено и переведено приватъ-доцентомъ казанской духовной академіи, магистром С. А. Терновскимъ. – Киевъ : Тип. арэнд. С.В. Кульженко, 1875. – 40 с.
8. Клековкін О.Ю. Сакральний театр в генезі театральних систем. Автореф. дис. ... мистецтвознав.: 17.00.01; 17.00.02 / О.Ю. Клековкін. – К. : Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського, 2003. – 24 с.
9. Корній Л. Історія української музики. Ч.І: від найдавніших часів до середини XVIII ст. / Лідія Корній. – Київ – Харків – Нью-Йорк : МП Коць, 1996. – 314 с.
10. Котлярчук А.С. Праздничная культура в городах России и Белоруссии XVII века: офиц. церемонии и крестьянская обрядность / Андрей Степанович Котлярчук. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2001. – 240с.
11. Котошихин Г.К. О России в царствование Алексея Михайловича [Електронний ресурс] / Григорий Карпович Котошихин. Сочинения. – Режим доступа : <http://biblioteka.ru/rus/92.htm>
12. Ленинцева В.А. Современная праздничная культура Китая: традиции и инновации : дисс. ... кандидата культурологии : 24.00.01. / Валентина Алексеевна Ленинцева. – Чита, 2005. – 189 с.
13. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М.Лотман. – С.-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

14. Сасноускі З. Гісторыя беларускай музычнай культуры ад старажытнасці да канца XVIII ст. / Змицер Сасноускі. – Минск : Харвест, 2010. – 410 с.: ил.
15. Софронова Л.А. Старовинний український театр / Л.А.Софронова. – Л. : Піраміда, 2004. – 331 с.
16. Федорук Я. Рукопис Мартина Голінського – археографічна пам'ятка середини XVII століття / Я.Федорук // Український археографічний щорічник. – К. – Нью-Йорк : В-во М. П. Коць, 2004. – Випуск 8/9. Том 11/12. – 57-65 с.
17. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / О.Цалай-Якименко. – К. – Львів – Полтава : Наукове товариство Шевченка, 2002. – 488 с., іл.
18. Юдкін-Ріпун І. Бароко / Українська музична енциклопедія. Том I. / І.Юдкін-Ріпун. – К. : НАН України, інститут мистецтва, фольклористики та філології ім. М. Рильського, 2006. – С. 146–149.
19. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVIII ст. : Волинь і Центральна Україна / Наталія Яковенко. – К. : Критика, 2008. – 442 ст., іл..
20. Przybyszewska-Jarminska B. The History of Music in Poland. Vol. III: The Baroque. Part 1: 1595 – 1696 / Barbara Przybyszewska-Jarminska ; transl. From Polish by J. Comber. – Warszawa : Sutkowski Edition, 2002. – 690 p.

В статтє раскрываються особенності формирования праздничной культуры украинской элиты XVI-XVII вв. (шляхты, казацкой старшины и членов магистрата) под новаторскими влияниями Запада с одной стороны, и влияниями консервативной православной традиции с другой.

Ключевые слова: праздничная культура, торжество, процессия, бал, украинское барокко.

The article is about the period of formation of Ukrainian nobles' festive culture in XVI-XVII c. (Szlachta, Cossak leaders, Magistrate members) under the influences of innovatory West and conservative Orthodox East.

Key words: festive culture, ceremony, procession, ball, Ukrainian Baroque.

УДК 78.421

Наталія Юзюк

КОГНІТИВНИЙ ДОСВІД ЯК ТВОРЧИЙ ЧИННИК ОСОБИСТІСНОГО АКМЕОЛОГІЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються напрями всебічного особистісного становлення вчителя музичного мистецтва сучасної української школи та окреслюються оптимальні умови набуття ним пізнавального фахового досвіду на уроці фортепіано у музично-педагогічному ВНЗ.

Ключові слова: навчальна проблемна ситуація, інтелектуальні емоції, емпатія, поліфункційна діяльність, тренінг, анотація, тезаурус.

Структурне перетворення національної системи освіти викликає необхідність пошуку нових пріоритетів навчально-виховного процесу формування професійних вмінь у майбутніх вчителів сучасної української школи, також і вчителів з предмета «Музичне мистецтво», – через особистий когнітивний досвід зокрема на уроці фортепіано у ВНЗ, та визначення векторів їхнього подальшого акмеологічного становлення.

До питання виховного впливу на формування молоді генеративної засобами музичного мистецтва свого часу зверталися провідні педагоги Борис Асаф'єв [1], Станіслав Людкевич [6], Галина Падалка [9], Олександр Ростовський [11], Валерія Шульгіна [14], Олена Вериківська [2], також музичні психологи Борис Теплов [13], Євгеній Назайкінський [8] та інші.

Існує чимала кількість класичних і сучасних авторських систем загальнодоступного музичного виховання дітей, які базуються на різних філософських принципах освітньо-педагогічного процесу формування особистості, створених відомими педагогами різних країн. Так, Йоган Песталоцці (Pestalozzi) вперше пов'язав педагогіку із вихованням, прагнучи виробити творчі начала і самостійність мислення дітей, Еміль Жак-Далькроз (Jaques-Dalcroze) запропонував індивідуальну концепцію музично-ритмічного виховання на засадах евритміки. Їхні ідеї розвинули Карл Орф (Orff), система дитячого музичного виховання якого спирається на колективній вокально-інструментальній імпровізації, Бела Барток (Bartók) і Золтан Кодай (Kodály), які наголошували на вирішальному значенні фольклору у дитячому (особливо ранньому) музичному вихованні тощо. Василь Сухомлинський формувал індивідуальність дитини, розвиваючи її творчу фантазію та емоційність

© Юзюк Н., 2012–2013

через взаємозв'язок музичної інтонації і слова. Дидактичні принципи Дмитра Кабалевського також відкривають шлях до виховання інтересу дитини до музики, а також допомагають вирішити багато основоположних питань музичної педагогіки.

Ключові питання формування інтелектуальних умінь молодих музикантів ґрунтовно досліджувалися відомими педагогами-піаністами Романом Савицьким [12], Дарією Герасимович [3], Борисом Миличем [7], Тетяною Кравченко [5] та ін. Д.Герасимович головну мету фортепіанної педагогіки розкриває так: «Навчання гри на фортепіано не обмежується викладом технічних формул та ознайомленням з фортепіанною літературою, а включає в себе велику й відповідальну роботу викладача над формуванням загального і музичного світогляду учня, естетичного смаку майбутнього піаніста...» [3, с. 51]. Збігається з цими поглядами і думка Б. Милича про двоєдину систему комплексного навчання і розвитку учня: «емоційне та аналітичне начало в методах виховання... взаємопов'язані» [7, с. 17].

У наш час надзвичайно актуальним є пошук та впровадження нових шляхів і методів навчання та виховання молодих вчителів музики, які, одночасно із кращими досягненнями сучасної світової педагогічної думки (персоналістичного, академічного, психологічного та інших напрямів*) сприятимуть забезпеченню накопиченню та модернізації в українській школі різних форм національного навчально-виховного процесу. Неординарна особистість шкільного вчителя-музиканта має виконувати у цьому процесі чи не вирішальну роль, адже саме він вводить дітей у чудовий світ добра і краси, відтак через вплив засобами музики на розвиток їх інтелекту та емоційності, закладає підґрунтя всебічного загального художньо-естетичного виховання.

Творча парадигма підготовки вчителя музики сучасної української школи до майбутньої діяльності, набуття ним всебічної ерудованості і фахової компетентності вимагає тісної взаємодії різноманітних елементів загальнопедагогічного, аналітичного, творчого і психологічного характеру. Її багатомірна структура обіймає цілу систему теоретичних знань і практичних вмінь, включаючи розвиток артистичних здібностей. Методика вироблення суто музичних навичок як окремого виду фахової роботи теж підпорядковується загальним закономірностям навчально-виховного процесу, а відтак цей взаємозв'язок скеровує до пошуку модифікованого наукового алгоритму гармонійної взаємодії освітнього та виховного компонентів.

Метою статті є висвітлення низки магістральних шляхів та форм практичного навчання на уроці фортепіано у ВНЗ – як обов'язкових, так і додаткових (прикладних: аналізування музичного твору, створення анотацій, гра в ансамблі, позакласна робота) для набуття фахового когнітивного досвіду в контексті досягнення пріоритетних засад підготовки вчителя музичного мистецтва та його подальшого акмеологічного становлення. Завданням статті є розгляд напрямів моделювання на уроці фортепіано у ВНЗ професійної діяльності майбутнього вчителя музики сучасної української школи – впровадження інноваційних та розвиток традиційних форм навчання через окреслення та вирішення проблем, що зустрічатимуться студенту у його подальшій самостійній роботі.

Оскільки сучасні провідні дидактичні системи наголошують на тому, що, внаслідок появи нових пріоритетів навчально-виховного процесу генеральною складовою, домінантою фахової освіти сьогодні повинна стати індивідуальна праця студента у здобуванні та конструюванні особистих знань, – відтак нова місія професійного ВНЗ повинна зводитися до створення навчальної проблемної ситуації, в умовах якої педагог виконуватиме двоєдину важливу роль: як досвідчений фахівець – навчатиме професії, як вихователь – сприятиме розвитку особистості своїх вихованців. Розглядаючи проблемне навчання як творчий процес, можна його характеризувати як розв'язання нестандартних науково-навчальних завдань нетиповими методами. Це, спонукатиме до ширшого впровадження експериментальних форм навчання, які побудовані на більш ініціативній взаємодії викладача і студента (наприклад, інтегроване навчання, інтерактивні технології), а також і до корелятивного вибору навчального матеріалу, який за своїм змістом є дискусійним і потребує самостійного осмислення студентом. Отже, «інтерактивне навчання у вищій школі передбачає докорінну зміну методичних стереотипів, які сформувалися у викладачів» [10, с. 4] у ставленні до особистості вихованця «...як до свідомого відповідального суб'єкта навчально-виховної взаємодії» [10, с. 5].

Особливістю нових шкільних програм з музики є те, що вони передбачають планомірне формування в учнів системи сумарних, естетично спрямованих знань про канони музичного

* Подається за : О.В.Сухомлинська. Проблеми теорії виховання дітей і молоді в Україні / Ольга Василівна Сухомлинська // Педагогіка і психологія : науково-теоретичний та інформаційний журнал Академії педагогічних наук України / голов. ред. М.Ярмаченко; редкол. І.Бех та ін. – Київ : Педагогічна думка, 1997. – № 4 (17). – С. 112–114.

мистецтва. Тематична побудова програми направлена на здобування узагальнених знань, в яких відображаються істотні поняття й закономірності музики, робиться наголос на зв'язках музики з мистецтвом слова і візуальним мистецтвом, на понятті синтезу мистецтв (у храмі, театрі, кінематографі), на особливостях вокальної та інструментальної, програмної й непрограмної музики на прикладі творів різних жанрів (пісня, кантата, опера, балет, симфонія, рок-опера тощо). Тому модель фахової підготовки у ВНЗ молодого вчителя музики можна розглядати як комплексну систему, для котрої є характерним єдність мети, змісту, дидактичних принципів, засобів та методів освіти. Разом з тим, це є творчий процес, протягом якого підтримується естетично-оціночна активність майбутнього спеціаліста та створюються оптимальні умови для послідовного формування особистої зацікавленості до світового мистецтва. Впродовж багаторічного системного навчання майбутній фахівець досліджує історію духовного зростання людства в аспекті загального суспільного прогресу, усвідомлює зв'язок між появою та зміною мистецьких стилів як відображення культурних традицій конкретної епохи, здобуває внутрішню потребу константного спілкування з високим мистецтвом у всіх його проявах. Відтак, внаслідок розширення спектру когнітивних компонентів власного досвіду індивідуальна естетично-оціночна здатність стає ефективним засобом подальшого духовного і естетичного розвитку, оскільки спиратиметься на емоційно-інтелектуальний (теоретичний) та щоденний (практичний) досвід, а також на правдиві переконання про художньо прекрасне і життєво цінне.

Грунтовним потужним джерелом розширення музичного світогляду студента та умовою кращого розуміння ним змісту своєї майбутньої професії є зміцнення зв'язку між закладом професійної освіти та педагогічною практикою у загальноосвітній школі. Впродовж проходження практики студент має можливість випробувати, розвинути та вдосконалити набуті теоретичні, методичні знання і практичні фахові вміння, – таким шляхом найбільш раціонально здійснюється його загальне естетичне виховання з одночасним корегуванням професійних та виконавських навичок гри на музичному інструменті, тобто має місце всебічна поглиблена підготовка вчителя «синтетичного» типу у найбільш органічних для цього обставинах.

Зважаючи на те, що студенти музичних закладів освіти педагогічного спрямування опановують фортепіанну гру не для того, щоб у перспективі стати віртуозними музикантами, навчання гри на інструменті відбувається в аспекті їх широкого музично-естетичного розвитку, тобто в музичній педагогіці дидактичний принцип виховуючого навчання набуває значення єдності навчання та музично-творчого виховання. На уроці фортепіано здійснюється музичний і технічний розвиток студента, формуються його інтелект та емоційність, закладаються навички самостійної роботи, розвиваються художні смаки та креативність. Становлення інтелекту відбувається шляхом знайомства з кращими зразками музичної літератури, через пізнання і розуміння загальних музичних закономірностей та опанування фаховими поняттями (інтонація, форма, жанр, стиль, артикуляція, динаміка, педалізація, музична термінологія тощо). Так, впродовж вивчення творів інструктивного характеру накопичується виконавська техніка піаніста, а опусів поліфонічного стилю – розвиваються інтелект та логічне мислення. Розучування творів великої форми потребує значно більшого обсягу пам'яті, адже тут студент знайомиться з новими стильовими образно-виражальними особливостями, з необхідністю відтворення різноманітних штрихів та прийомів звуковидобування у відповідності до вимог драматургії контрастних образів. Разом з тим, центральним моментом музичної освіти педагогічного напрямку є робота студента над п'єсами простих форм, яка має розв'язати два важливих завдання, а саме: по-перше, – набуті фахові знання та розвинути різноманітні виконавські навички і прийоми гри; по-друге, – нагромадити виконавський репертуар, необхідний для використання у майбутній самостійній діяльності.

Саме під час виконання музичної п'єси на уроці з педагогічної практики створюються сприятливі обставини для глибшого усвідомлення образного змісту музичного твору та формування рис емоційності та артистизму, що є надзвичайно важливим, адже, як зазначає професор Т.Кравченко, «...коли музикант не розуміє задуму композитора, не знає, що сказати своїм виконанням, то він не знатиме і як грати. Навпаки, музикант, який прекрасно уявляє зміст музики, але не володіє всією сукупністю виражальних засобів, не зможе передати ні змісту, ні задуму» [5, с. 3]. Отже, зміцнення зв'язку між закладом професійної освіти та педагогічною практикою є плідним джерелом збагачення музичного світогляду студента та його виконавського досвіду в контексті творчої взаємодії з викладачем, яка «...максимально спрямована на самостійний пошук нових знань, нових пізнавальних орієнтирів високого рівня складності...» [14, с. 117], що здійснюється через формування рис емпатії – найбільш характерного компоненту викладацької емоційної культури.

Впроваджуючи теоретичний та виконавський аналізи музичного твору у щоденній роботі,

необхідно навчити студента вміло застосовувати два принципи узагальнення: один веде до накопичення виконавських навичок та вмінь (підхід до тексту як до конкретного, поодинокого: в даному фрагменті – такий-то звук, нюанс, педаль, аплікатура, штрих – виявляють наступне...), другий – до розуміння музики в цілому (у даного композитора, у даній формі, стилі це означатиме наступне...). Досвід свідчить, що подібні аналітичні дослідження також допомагають студенту глибше розкрити зміст виконуваного твору, відповідаючи на запитання – чому конкретний музичний твір викликає в нас саме такі емоції, а не інші. Властиво, з цього важливого етапу – етапу диференціювання музики, розпочинається її розуміння та формування виразної інтелектуальної емоційності.

Модернізація освітнього процесу через впровадження різноманітних інновацій усуває буденність викладання предметів, які пов'язані з художньою творчістю і формуванням мистецької уяви. І тут саме інтерактивні методики надають необмежені можливості для створення різних навчальних проблемних ситуацій та збільшення інформаційного діапазону – як впродовж пошуку нестандартних моделей навчання, так й розвитку традиційних, академічних, безперечно, при умові дієвого засвоєння студентом фахових вмінь та його особистого бажання досягти високого рівня творчого розвитку. Так, для більшого зацікавлення студентів до навчання і мотивації пізнавальної діяльності, можна рекомендувати ширше впроваджувати таку цікаву форму музикування, як гра у різноманітних ансамблях (зокрема, у чотириручному фортепіанному дуеті), яку, за типовими ознаками інтерактивної освітньої технології, можна вважати одним з методів «ділових та рольових ігор», а саме – тренінгом «партнерського спілкування» [10, с. 27]. У цьому випадку тренінг визначається групою «методів, спрямованих на розвиток здібностей до навчання та оволодіння будь-яким складним видом діяльності» з метою «виховання особистісного ставлення до складових майстерності педагога» [10, с. 27]. І тут буде доречним навести коментар Р.Савицького: «...концентрація думки, як джерело доброго в грі мусить бути «тренувана» систематично, терпляче і від самого початку навчання. Її можна так само «вправляти», як і все інше. ...навчання цієї справи на уроках музики може бути корисним для учнів і в інших їхніх предметах. А в музиці концентруватися особливо трудно, тому і загальна користь учня більша» [12, с. 14].

Музикування в ансамблі є традиційною формою роботи, рекомендованою навчальними програмами для музичних освітніх закладів, але, на жаль, іноді буває мало впровадженою. Досвід вказує на те, що введення ансамблевого музикування (переважно, у формі чотириручного фортепіанного дуету) дозволяє підняти виконавську майстерність на якісно новий щабель, адже мистецтво музичного ансамблю, як поліфункційна діяльність, базується на безперервній координації творчих зусиль виконавців, а досягнення синхронної гри потребує вміння слухати загальне звучання та сполучати свою виконавську манеру із манерою партнера, що є можливим тільки у тому випадку, коли вже відпрацьовані найголовніші фахові навички гри на фортепіано, коли вивчена кожна індивідуальна партія і коли гра на інструменті доведена до такого автоматизму, що дозволяє під час гри самостійно корегувати свої дії. Цей вид музикування є універсальним засобом адаптації молодій людині до своєї професії, його можна розглядати і як творчий процес, і як проблемне навчання, котре дозволяє демонструвати емпатію у вигляді рефлексії на дії партнера. Через вирішення завдань тренінгу «ансамблева гра» мислення студента стає більш точним, пильним, ретельним, оригінальним та гнучким, адже через розвиток диференційованої уваги значно швидше відпрацьовується здатність до самостійного вирішення проблемних завдань. Таке поліфункційне спілкування засобами музики забезпечує емоційний зв'язок, обмін інформацією, співпереживання і самоутвердження, – тобто реалізуються всі зазначені комунікативні, перцептивні, сенситивні та інтерактивні складові. Для студентів, яким виконувати п'єсу соло іноді перешкоджає зайве хвилювання, спільна гра з партнером надає більшої впевненості, – тому ансамблеві твори варто презентувати у концертах.

В цьому аспекті як додатковий стимул розвитку виконавського рівня студента заслуговують на увагу підготування тематичних концертних програм – відзначення історичних подій в літописі нашої держави чи святкування ювілейних дат у біографіях визначних діячів культури. Участь студента у напруженому процесі підготовки та проведенні цікавого просвітницького заходу, під час котрого враховується і його особиста думка, – починаючи від задуму, пошуку тематики та ілюстративного матеріалу (як музичного, так і літературного чи образотворчого), створення сценарію, – увесь підготовчий період та виступ перед публікою, зміцнює професійні вміння, розвиває мистецькі та артистичні якості, додає оптимізму, впевненості та потужної емоційної наснаги, загартовує виконавську волю. Т.Кравченко говорить про це так: «...виконання на сцені – особливий, неповторний процес, винятковий стан духу, пов'язаний з максимальною мобілізацією всіх творчих, артистичних і фізичних сил, до того ж ускладнений естрадним хвилюванням. До цього стану треба звикати, як до

всякої важкої справи. Поряд з безліччю виконавських і технічних навичок треба виробляти і звичку до концертного стану» [5, с. 4].

Характерною особливістю сприйняття музичного мистецтва аудиторією є органічне й нерозривне поєднання сенситивних та когнітивних складових через інтелектуальні емоції, коли водночас здійснюється вплив на переживання і думки слухачів. Бесіди про музичні твори є найсприятливішою педагогічною ситуацією для формування інтелектуально-естетичних почуттів, адже таким чином, на думку О.Ростовського, стислий «художньо-педагогічний аналіз ...співвідносить емоційно-образний зміст твору з інтересами і можливостями слухачів і забезпечує естетичне осягнення ними даного твору, тобто сприяє реалізації виховної і пізнавальної функцій музичного мистецтва в їх єдності» [11, с. 61]. Ось чому «переведення емоційних переживань і естетичних вражень на мову словесно-логічних категорій і понять є процесом осмислення музики, роздумів про неї» [11, с. 74].

Як зауважує Є. Назайкінський, «будь-який музичний твір сприймається лише на основі запасу конкретних життєвих, у тому числі й музичних вражень, умінь, звичок» [8, с. 73], а для цього потрібна дефініція необхідного обсягу понять (т.зв. «тезаурус» [8, с. 75]), що допомагає формуванню стрижневих принципів поліхудожнього музичного виховання та активізації асоціативного мислення через сприймання, сприйняття, порівняння та інтерпретацію творів різних видів мистецтва. Властиво, органічне й нерозривне поєднання почуттєвих та пізнавальних моментів через інтелектуальні емоції сприятиме генеруванню важливих професійних якостей – і усе це дозволяє ідентифікувати молодого фахівця в усіх напрямках.

Робота над анотацією до музичного твору з розділу «Сприймання музики» під керівництвом педагога суттєво сприяє концентрації уваги студента, допомагає розвинути креативність, творчі інтенції і фантазію, а також вчить систематизувати та впорядковувати думки і ділитися ними у вербальній формі з аудиторією. З часом студент зможе самостійно здійснювати розгорнуті герменевтичний (теоретичний) і художній (виконавський) аналізи музичного твору, які ґрунтовно розкриватимуть перед ним зміст та характер твору, сприятимуть розвитку образної уяви, адже «здібна людина – найчастіше є людиною не лише сильного інтелекту, але й сильної емоційної сфери. Виявити цю здібність – завдання педагога» [2, с. 62].

Значенню впровадження такої форми навчально-виховної роботи може засвідчити факт проведення Міністерством освіти та науки України у 1992 році I-го Всеукраїнського конкурсу піаністів педагогічних училищ, який проходив у стінах Львівського музично-педагогічного училища. На першому турі конкурсу презентувалися класичні програмні твори, на другому – твори, виконання яких потребує прикладних професійних вмінь, обов'язкових для вчителя школи: п'єса на слухання музики з усною анотацією, незнайома спеціальна конкурсна п'єса, вивчена на пам'ять впродовж двох конкурсних днів та спів вокального твору під власний акомпанемент.

Надзвичайно важливим першочерговим завданням, в аспекті зазначеного, є виховання любові до української народної музики, пізнання рідної культури, усвідомлення думки, що музична творчість українського народу – невмируща славетна царина його духовності, а український фольклор є модусом спілкування, адекватним відбиттям віками сформованих уявлень минулих поколінь про всесвіт, природу, мораль, істину і гармонію у буденному житті. Відтак тільки через відродження генетичних джерел емоційної пам'яті та реконструкцію національної духовності зможе відбутися прогрес нашого суспільства, на чому наголошував ще на початку минулого сторіччя корифей української музики С.Людкевич: «...молоді українські музики, переймаючи всякі новітні гасла музичної культури, мусять виявити чимало здорового почуття та культурного інстинкту, а притім і критицизму, щоб уміти захопити собі на власність усе добре, здорове... та зробити пригожим для ужитку рідної культури» [6, с. 393].

Безперечно, впровадження сучасних форм і методів викладання фортепіано вимагає й від викладачів ВНЗ зміни особистих методичних стереотипів, певної психологічної та педагогічної перебудови, спонукає до інтенсивних творчих пошуків та підвищення особистого професійного рівня. На думку Р.Савицького, до ключових вимог доброї педагогічної діяльності кожного педагога повинні входити максимум праці, зусиль і терпіння; численність способів і засобів праці; повне знання матеріалу; начитаність в музиці та інших мистецтвах; постійне континування власної гри*. Доповнює цю думку твердження Т.Кравченко: «Практику і методику занять неможливо укласти в певну схему: кожний урок – це творчість педагога, застосування його принципів до конкретного учня

* Подається за: Р.Савицький. Основні засади фортепіанної педагогіки [Текст] / Роман Савицький; ред. Н.Кашкадамової. – Пустомити : Пустомитівська районна друкарня, 1994. – С. 39.

і твору» [5, с. 8], а відтак: «...одне з головних завдань педагога у вихованні музиканта полягає в тому, щоб підтримувати в учневі постійну захопленість музикою і роботою над її втіленням... Творчий взаємозв'язок, професійний взаємовплив створюють атмосферу контакту між учителем і учнем. Не особисті симпатії, а справжнє духовне єднання, засноване на відданості музиці, може дати позитивні наслідки в роботі» [5, с. 16]. Вихованець скоріше стане особистістю при умові, якщо його вихователь теж неординарна особистість.

Отже, для досягнення таких результатів навчання, які б відповідали сучасним пріоритетам освіти, з метою розширення загального художнього світогляду та розвитку креативного мислення молодого вчителя музичного мистецтва необхідно ширше впроваджувати у навчальний процес методів інтегрованого, експериментального уроків, а також інші різноманітні інтерактивні інноваційні технології, що дозволить докорінно змінити ставлення до студента, трансформувавши його з об'єкта навчання на суб'єкт, тобто на активного співавтора навчального процесу.

Відтак, для перетворення звичайного уроку фортепіано на творчий процес необхідно, у першу чергу, так будувати хід музично-педагогічного спілкування зі своїми студентами, щоби зміст уроку не вичерпувався однією музичною діяльністю. Це дозволить значно розширити спектр професійних навичок і вмінь студентів, а також, при загальній направленості уроку на розвиток технічних, практичних та виконавських фахових вмінь, – сполучити їх із розумінням місця цих навичок у сукупній системі професійно-педагогічної підготовки майбутнього вчителя музики та розвитком естетичних, етичних, моральних якостей через яскраво емоційне сприйняття музичного твору. У цьому випадку ретельна праця студента впродовж його багаторічного періоду навчання дозволить йому нагромадити чималий обсяг (тезаурус) теоретичних знань й особистий практичний досвід, а також акумулювати широкий спектр засадничих понять про комплексні методи ведення уроку музичного мистецтва, – тобто пройти ґрунтовний вишкіл, під час якого відбуватиметься адекватне результативне моделювання майбутньої професійної діяльності. Обрання визначального багатовекторного напряму формування у майбутніх викладачів компетентності та корелятивних музично-естетичних смаків як засобу художнього пізнання світу і творчого самовираження згодом дозволить їм здійснювати вплив на розвиток інтелектуально-емоційної сфери молоді через почуттєво-логічне сприйняття різних видів мистецтва у відповідності до соціально-культурних чинників розвитку суспільства, виховувати етичні норми життя через естетичне бачення світу, оскільки «музичний смак учителя – своєрідний орієнтир, на який рівняються діти і який відбивається на всій їхній художній діяльності» [9, с. 25]. Таким чином, особиста ерудованість та суб'єктивна система художніх цінностей вчителя музики, а також вміння продукувати її у підростаючого покоління багато в чому зумовлять рівень естетичного й духовного розвитку нашого суспільства, відіграючи роль могутньої детермінанти соціальних перетворень.

Отже, наукове модулювання на уроці фортепіано у ВНЗ музично-педагогічного напряму процесу професійного та акмеологічного становлення молодого вчителя предмету «Музичне мистецтво» дозволить йому здобути цінний особистий когнітивний досвід та дотримуватись у майбутньому ґрунтовних методичних засад викладання виняткового шкільного предмету – предмету Творчості, стати всебічно розвиненою індивідуальністю, компетентним фахівцем, завданням котрого буде результативна діяльність у сфері відродження і збереження духовної культури українського суспільства, і який у перспективі розв'язуватиме багатоаспектну проблему гуманізації та гуманітаризації навчально-виховного процесу підготовки нової української генерації до життя в умовах глобалізації XXI сторіччя.

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании [Текст] / Борис Владимирович Асафьев; ред. и вступ. ст. Е.Орловой. – Ленинград : Музыка, 1973. – 2-е изд. – 152 с.
2. Вериковская Е. Музыкальное воспитание и некоторые вопросы педагогической психологии (педагогические заметки) [Текст] / Елена Вериковская // Проблемы музыкального образования : сборник статей преподавателей КГМУ им. Р. М. Глиера. – Киев : КГМУ им. Р.М.Глиера, 1993. – С. 56-69.
3. Герасимович Д. Методика навчання гри на фортепіано [Текст] : посіб. для викл. муз. шкіл та муз. училищ / Дарія Герасимович. – Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 60 с.
4. Гладунський В. Н. Урок : методики аналізу [Текст] / Василь Назарович Гладунський. – Львів : Каменяр, 1996. – 25 с.
5. Кравченко Т. У класі фортепіано (Нотатки педагога) [Текст] / Тетяна Кравченко // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства : збірник статей // ред. та упоряд. А.Корженевський; редкол. Л.Вайнтрауб та ін. – Київ : Музична Україна, 1981. – С. 3–16.
6. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні [Текст] / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : в 2-х т. / ред., вступна стаття і примітки З.Штундер. – Львів : Вид-во М.Коць. – Т. 2. – С. 389-395. – (Серія «Історія української музики»; вип. 5).

7. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 3-4 классах ДМШ [Текст] / Борис Милич. – Киев : Музична Україна, 1979. – 64 с.
8. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Евгений Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с.
9. Падалка Г. М. Учитель, музыка, діти [Текст] / Галина Микитівна Падалка. – Київ : Музична Україна, 1982. – 144 с.
10. П'ятакова Г.П. Сучасні педагогічні технології та методика їх застосування у вищій школі [Текст]: навч. – метод. посіб. для студентів та магістрантів вищої школи / Г.П.П'ятакова, Н.М.Заячківська. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – 56 с.
11. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі [Текст] : навч. – метод. посіб. / Олександр Якович Ростовський; голов. ред. Б.Будний. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. – 272 с.
12. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки [Текст] / Роман Савицький; ред. Н.Кашкадамової. – Пустомити : Пустомитівська районна друкарня, 1994. – 40 с.
13. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Борис Теплов. – Москва; Ленинград : Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 336 с.
14. Шульгіна В. Інноваційні технології у діяльності педагога-музиканта [Текст] / В.Шульгіна, Л.Пискач // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : музична освіта в Україні: теорія і практика : збірка статей / упоряд. О.Комісаров; редкол. О.Тимошенко (голова) та ін. – Київ, 2003. – Вип. 29. – С. 115-125.

В статті розглядаються напрямки всебічного особистісного становлення учителя музыкального искусства современной украинской школы, и освещаются оптимальные условия приобретения им познавательного профессионального опыта на уроке фортепиано в музыкально-педагогическом ВУЗ.

Ключевые слова: учебная проблемная ситуация, интеллектуальные эмоции, эмпатия, полифункциональная деятельность, тренинг, аннотация, тезаурус.

In this article the author investigates directions of comprehensive individual's formation of modern Ukrainian school teacher and considers the optimal conditions for his cognitive professional experience acquirement at piano lesson at musical pedagogical higher educational institution.

Key words: problem situation in education, intellectual emotions, empathy, multifunctional activity, training, annotation, thesaurus.

УДК 78.24 : 78.492

Олена Дразниця

КОНЦЕРТНЕ БЮРО МАКСИМІЛІАНА ТЮРКА ЯК ОРГАНІЗАТОР КВАРТЕТНИХ ВИСТУПІВ У ЛЬВОВІ

У статті на основі газетних рецензій вперше аналізуються виступи камерних ансамблів, організованих Галицьким концертним бюро М.Тюрка, виявлено репертуар квартетів, особлива увага звернена на велику кількість прем'єрних виконань, залучено в науковий обіг рецензії львівських критиків. Щодо Галицького концертного бюро М.Тюрка, воно висвітлюється як мистецька організація, яка на початку ХХст. найбільш активно сприяла підняттю загального рівня музичного виконавства у Львові.

Ключові слова: М.Тюрк, концертне бюро, струнний квартет, Брюсельський квартет, Трієстський квартет, квартет Шевичка, Дрезденський квартет, А.Розе, Л.Кане, Р.Коліш, Б.Позняк, А.Пльон, Е.Вальтер.

Публічні концерти квартетної музики у Львові сягають своїм корінням до часів діяльності пропагандиста камерного виконавства К.Ліпінського, котрий у 1824 році започаткував тут традицію публічних абонементних камерних вечорів [18]. Потім її підхопило та розвинуло Галицьке Музичне товариство, організовуючи камерні концерти за участю професорів Консерваторії, та запрошуючи на концерти відомі європейські камерні ансамблі.

На початку ХХ ст. у Львові існувало кілька концертних агенцій: Концертна Агенція ГМТ [4, с. 39–62], Львівська Філармонія [5; 6; 4, с. 86–94], Галицьке концертне бюро Максиміліана Тюрка [25],

Концертна Агенція Станіслава Горшовського* [45], Концертне Бюро К.Губриновича [43], а також Концертна Агенція Юзефа Лау [48]. Більшість концертів за участю європейських квартетів була організована Галицьким концертним бюро М.Тюрка і відбулася в період 1907–1932 рр., незважаючи на те, що бюро діяло до 1939 року**.

Проблематика камерно-ансамблевого виконавства у Львові вже порушувалася деякими дослідниками, але в недостатній мірі. В попередніх дослідженнях мало уваги зверталось на період саме початку ХХ ст., або ж предметом досліджень були інші галузі камерно-інструментального виконавства [1; 2; 3]. Побіжний перелік гастролюючих в той час у Львові європейських квартетів знаходимо лише у монографії Л. і Т. Мазеп [4, с. 61]. Спеціально ж діяльність Концертного бюро М.Тюрка не була ще предметом окремого дослідження. Відсутністю глибокого наукового опрацювання камерного (квартетного) виконавства у Львові початку ХХ ст. і зокрема діяльності концертного бюро М.Тюрка мотивується актуальність даного дослідження.

Незважаючи на те, що в цілому у Львові на початку ХХ ст. відбувалося доволі багато різних концертів, музичні критики часто нарікали на те, що серед них є надто мало симфонічних чи камерних концертів. «Ніщо краще не відображає стану музики у Львові, як той факт, що у п'ятому місяці концертного сезону маємо щойно третій вечір камерної музики» [46], – писав в 1912 році Е.Вальтер.

Але завдяки одному лише Галицькому концертному бюро М.Тюрка тут все ж відбувся 41 концерт за участю 11-ти струнних квартетів та кілька концертів інших камерних ансамблів. Говорячи про заслуги М.Тюрка і про значення камерних концертів для розвитку музичного життя Львова, зачитуємо Е.Вальтера. «Зорганізувавши ті концерти (Бетовенський цикл у виконанні «Брюсельського Квартету» в 1913–1914 рр. – О.Д.), він зробив для музичної культури більше, ніж організуючи кільканадцять виступів солістів, які мусить влаштовувати, щоб покрити недостачі коштів з концертів» [49].

Найчастіше виступали у Львові «Квартет Шевичка», «Брюсельський Квартет» та «Дрезденський Квартет». Виступ кожного з них вирізнявся певними особливостями. «Квартет Шевичка» в кожному своєму концерті виконував хоча б один твір чеського композитора, артисти з Брюсселю виконали у Львові всі квартети Л.ван Бетовена, а «Дрезденський Квартет» майже в кожному львівському концерті презентував новий для міста твір. Кілька львівських прем'єр належить також «Трієстському Квартету».

10.XII.1907 р. «Брюсельський Квартет» вперше виконав у Львові 3 *Новелетти* з *Сюїти* для струнного квартету тв.15 О.Глазунова [13]. (*Сюїта «Новелетти» («Новинки»*) складається з 5 частин. – О.Д.). На жаль, рецензенти не інформують які конкретно новелетти прозвучали в концерті. У 1909 р. «Квартет Шевичка» запропонував львів'янам дві прем'єри, а саме квартет К.Дебюссі *g-moll* (?.?.II.1909 р.) [8] та квартет д'Амброзія *c-moll* (8.XI.1909 р.) [9].

У рецензії з концерту «Дрезденського Квартету», що відбувся 24.X.1930 р., знаходимо певну недокладність. Альфред Пльон, постійний музичний критик газети «Chwila» («Хвилина») пише, що в концерті було виконано «як новинку у Львові (підкреслення наше – О.Д.) квартет F-dur Моріса Равеля» [40]. Але кілька років раніше, 1924 р., той самий критик вже писав про виконання квартету М.Равеля артистами «Трієстського Квартету»: «... твір Равеля [...] знайшов в Трієстському Квартеті чудових інтерпретаторів» [28]. А оскільки М.Равель має у своєму творчому доробку лише один квартет *F-dur*, його львівська прем'єра правдоподібно відбулася у 17.X.1924 р. на концерті «Трієстського Квартету», а не під час концерту «Дрезденського Квартету» у 1930 р., як подає А.Пльон.

Серед інших львівських прем'єр творів для струнного квартету були квартет Ж.Ф.Маліп'єра «*Rispetti e Strambotti*», виконаний на концерті «Трієстського Квартету» 15.XI.1926 р. [14], а також квартети П.Хіндеміта тв.10 (14.X.1927 р.) [32], Дж.Верді *e-moll* (16.XI.1928 р.) [16] та О.Респірі *e-moll* (8.XI. 1932 р.) [41]. Три останні прозвучали у Львові в інтерпретації «Дрезденського Квартету».

Наступним камерним ансамблем, котрий доволі часто презентував у Львові нові, до цього часу ще не грані у місті камерні твори, було «Тріо Позняка». У його виконанні львівська публіка вперше почула Тріо тв.27 композитора Е.Корнаута (27.II.1925 р.) [42], Тріо *C-dur* Г.Кассаді (14.II.1928 р.) [27], «Пасакалію на тему Генделя» А.Хальворсена та «Сіціліану і Бурлеску» А.Казеллі (8.II.1929 р.) [19].

Квартетний ансамбль називали переважно прізвиськом першого скрипаля, або ж відповідно до

* Батька відомого піаніста Мечислава Горшовського. – О.Д

** Після 1932р. у пресі не знаходимо жодної згадки про організовані цим бюро камерні концерти.

міста, яке представляли артисти. Але, наприклад, «Квартет Шевчика», в складі якого грали Б.Лотський, К.Прохазка, К.Моравець та Б.Васка*, завдячує свою назву чеському скрипалю професору О.Шевчику, у котрого вчилися троє артистів квартету. Тож колишні учні виступали під іменем свого професора, немовби під його артистичним патронатом.

У Львові Квартет дав 8 концертів, які були організовані Галицьким концертним бюро М.Тюрка, та декілька концертів, організованих іншими концертними агенціями. Склад ансамблю з роками дещо змінювався. У 1912 р. замість віолончеліста Б.Васки виступив Я.Зеленка, у 1923 р. – п.Фінгерлянд, а в 1926 р. – п.Поур. Два рази з квартетом виступив піаніст, проф. В.Курц, виконуючи з артистами квінтет *f-moll* тв.34 Й.Брамса (??.ІІ.1909 р.) [8] і квартет *Es-dur* тв.23 Й.Йонгена (6.ХІ.1912 р.) [47].

Більшість тогочасних львівських критиків прихильно відгукнулися про концерти чеських артистів. Змістовною є рецензія Ф.Нойгаузера з концерту, що відбувся 18.ІV.1923р. Порівнюючи звучання інструментів, рецензент помітив брак гармонійної пропорції в квартеті, оскільки звук скрипок є слабшим порівняно зі звучанням альту та віолончелі. Але цей недолік не зіпсував доброго враження з концерту. «Вишукана, якщо говорити про фразування, стиль і динамічні відтінки, гра тих артистів [...] захоплює позитивними рисами, перш за все інтелектуальними. Гра ідеально відповідає характеру виконуваних творів» [20].

«Брюсельський Квартет», який концертував на сценах Європи з кінця ХІХст., у Львові вперше виступив 10.ХІІ.1907 р.[13] у складі: Ф.Шьорг, п.Даухер, п.Міра і п.Гальярд. Склад квартету протягом багатьох років існування дещо змінювався. У 1913 р. замість віолончеліста п.Гальярда Львів відвідав п.Дохаерд. Цікаво, що Квартет став відомим під назвою «Брюсельський», в той час як всі артисти мешкали в різних містах: Ф.Шорг в Мюнхені, п.Даухер в Нюрнбергу, п.Міра в Брюселі і п.Дохаерд в Антверпені.

У 1911 році цей квартет виступив у Львові з двома концертами. На першому прозвучали квартети Л.ван Бетовена (тв.18 №6, тв.95 та тв.130). «Виконання брюсельців [...] делікатне, прозоре і чисте, це творіння артистизму і рук, котрими керує справжня любов до мистецтва», – підсумував своє враження після концерту Е.Вальтер [44]. До програми другого концерту увійшли твори композиторів молодшого покоління – Е.Донаньї, Е.Гріга та Ц.Франка. У тому ж концерті спільно з львівським піаністом проф. Т.Полляком артисти виконали квінтет Ц.Франка.

В концертному сезоні 1913/14 рр. завдяки М.Тюрку відбувся цикл Бетовенських концертів (26.ХІ, 28.ХІ, 1.ХІІ.1913 р., 18.ІІІ, 20.ІІІ.1914 р.), в яких у виконанні «Брюсельського Квартету» прозвучали усі квартети композитора. Програми кожного з концертів складала три квартети, кожен з іншого періоду творчості віденського класика. Для слухачів це була чудова нагода познайомитися з взірцевою камерно-інструментальною музикою класицизму у інтерпретації одного з найкращих європейських ансамблів. Натомість рецензенти мали змогу описати у пресі та приблизити до читачів музику бетовенських квартетів з точки зору музичної форми, гармонії, а також еволюції композиторського стилю. Що стосується якості виконання, більшість критиків обмежується стислою загальною позитивною оцінкою. «Грали його (Бетовена – О.Д.) так, як власне вони вміють: з надзвичайним пієтизмом і тією романською культурою, з тією цілковитою відданістю генію великого майстра тембрів і з розумінням його намірів.» [49]

З одним лише концертом (2.ІІ.1912 р.) до Львова завітав знаменитий паризький «Квартет Капе». Квартет цей організував у 1893р. скрипаль Люсьєн Капе. Учасниками ансамблю були п.Гірон, Генрі Казадезюс і п.Фуре (якого пізніше замінив п.Карканад). В такому складі квартет проіснував до 1899 року. У 1903 р. Л.Капе заснував новий квартет, до якого належали п.Тоуррет, Г.Казадезюс (пізніше п.Байлі) та Луїс Хассельман і який проіснував до 1910 р. Після розпаду попереднього складу Л.Капе спільно з альтистом Г.Казадезюсом заснував третій квартет, місце другого скрипаля в ньому зайняв Моріс Хевіт, а віолончеліста – Марсель Казадезюс [24]. І в такому складі цей квартет виступив у Львові.

Інформацію про виступ цього ансамблю черпаємо лише з однієї рецензії авторства Е.Вальтера, більша частина якої присвячена музично-теоретичним питанням. Натомість про виконавців критик пише: «менш делікатні і настроєві ніж брюсельці, менш переконливі порівняно з чехами, захоплюють парижани натуральною шляхетною елегантністю виконання, котра понад сподівання також добре надається до класичних творів.» [46]. Варто теж зазначити, що «Квартет Капе» став відомим у музичному світі завдяки виконанням усіх квартетів Л.ван Бетовена, а його інтерпретації останніх квартетів композитора вважалися взірцевими.

Перший львівський концерт «Квартету Розе» відбувся 5.Х.1923 р. Засновником та керівником

квартету був концертмейстер Державного Оперного Театру та професор Віденської музичної академії Арнольд Розе (рік заснування 1883). Учасниками квартету були Павел Фішер, Антон Рузіцкі і Антон Вальтер. «Квартет Розе» мав у своєму творчому доробку прем'єрні виконання деяких камерних творів Й.Брамса, М.Регера, Х.Пфіцнера, Е.В.Корногольда, Ф.Шмідта, А.Шьонберга (два перші квартети) та А.Веберна (квартет «5 частин» тв.5). Але найбільш відомим квартет став завдяки організації бетовенських циклів та виконанням бетовенських квартетів пізнього періоду [23].

Твори Бетовена звучали у кожному львівському концерті квартету, більше того два концерти були повністю присвячені творчості цього композитора. «Квартет Розе» був єдиним квартетом з гастролуючих у Львові, який виконав на концерті з нагоди 100 річниці смерті Бетовена (14.ІІ.1927 р.) велику фугу тв.133.

Рецензії львівських критиків на виступи віденського квартету переповнені словами захоплення. «Гарний і шляхетний тембр, ідеальна зіграність усіх чотирьох інструментів, видобування усіх, навіть найдрібніших деталей ритмічних та динамічних і все те, що розуміємо під визначенням «стилева інтерпретація» є недосяжними достоїнствами цього ансамблю.» [26]

Більш детально описує виступ «Квартету Розе» Ф.Нойгаузер. «У виконанні віденського квартету музикальний слухач знайде усі ті достоїнства, що їх може прагнути душа навіть перебірливого знавця, згадаю лише про найважливіші: надзвичайну прозорість, що дозволяє виявити усі окремі теми, почуття стилю (особливо в творах Бетовена) і про збереження настрою, котрим відзначалася інтерпретація квартету Брамса.» [21]

«Трієстський Квартет» заграє у Львові 5 концертів, програми яких склалися з камерних творів різних періодів та стилів. Але особливо охоче виконували артисти твори тогочасних «модерністів». Так, поруч з класичними квартетами у кожному концерті звучали новітні камерні твори Ж.Ф.Маліп'єра, М.Равеля чи К.Шимановського*.

Перші львівські концерти італійського квартету отримали позитивні відгуки критики без опису інтерпретаційних чи технічних деталей виконання. Молоді музиканти Августо Янковіч, Джузеппе Вьєцолі, Манліо Дудовіч і Діно Баральді це артисти, які з «видимою і широкою любов'ю культивують камерну музику» [28]. Позитивними рисами квартету були: «надзвичайно делікатна гра барвами, політність і темперамент, досконала зіграність і шляхетний тембр.» [30]

Натомість останній виступ ансамблю у Львові (13.ХІІ.1929 р.) розчарував слухачів, оскільки, як відзначив А.Пльон, квартет «з часу останнього свого перебування у Львові знизився з найвищого рівня до рівня класу Б чи Ц, або навіть нижче.» [37] До такої оцінки призвели, серед іншого, інтонаційні неточності, невідповідні темпи та відсутність шляхетного звучання інструментів. На нецікавий і безбарвний тембр інструментів та на малостилеве виконання творів Бетовена звернула увагу др.С.Лобачевська [18].

Ще одним ансамблем, котрий часто гастролював у Львові, був «Дрезденський Квартет». Артисти Густав Фрітцше, Фридерик Шнайдер, Ганс Ріпан та Александр Кропхлер «це музикати, а особливо камералісти найкращої якості, а їхня ансамблева гра знаходиться на найвищій сходинці виконавського мистецтва» [31], писав після першого львівського концерту квартету А.Пльон. Стислим, але промовистим є відгук авторства В.Голембовського, котрий підкреслив постійне досконалення квартету та зазначив, що: «бездоганна чистота інтонації, гарне звучання, поетична і повна містичних моментів інтерпретація – будять захоплення і запевняють найкращі артистичні переживання.» [12].

Рецензії А.Пльона, на виступи цього квартету більшою мірою присвячені роздумам над поведінкою публіки або ж музичному аналізу нових для Львова творів. Щодо виконавців, то критик підкреслив уміння артистів підпорядкувати егоїстичні амбіції ансамблеві цілісності. «Кожен [...] вміє залежно від потреби висуватися на перший план або дискретно задовільнятися роллю акомпаніатора» [36].

25.ІV.1930 р. у Львові вперше виступив «Квартет Коліша». Заснований у 1922 р. Рудольфом Колішем (учень проф. О.Шевчика) квартет швидко здобув світову славу та популярність. На перших порах склад квартету дещо змінювався, але з 1927 року був наступним: Р.Коліш, Фелікс Кхунер, Ежен Лехнер та Бенар Хайфец. Квартет існував до 1939 р. і став відомим завдяки пропагуванню сучасної музики, особливо камерних творів А.Шьонберга, А.Берга та Б.Бартока. У творчому доробку ансамблю знаходимо кілька прем'єрних виконань квартетів вищезгаданих композиторів (перше виконання ІІІ і ІV квартетів А.Шьонберга, Ліричної Сюїти А.Берга, Тріо тв.20 та квартету тв.28 А.Веберна, а також V квартету Б.Бартока). А.Шьонберг називав учасників квартету своїми

* Тут і далі не вдалося з'ясувати імен виконавців.

* «Трієстський Квартет» був єдиним з гастролуючих у Львові ансамблів, який виконав тут квартет польського композитора

ідеальними інтерпретаторами [11]. Рисами, що вирізняли ансамбль серед інших квартетів було виконання творів напам'ять і відмінне від звичайного розташування артистів на сцені, оскільки Р.Коліш був шульгою.

Незважаючи на помітне зацікавлення артистів сучасною музикою, програми львівських концертів цього ансамблю містили переважно класичні квартети В.А.Моцарта, Л.ван Бетовена чи Й.Брамса і один квартет композиторів ХХ століття (К.Дебюссі або Б.Бартока). Але «абсолютно байдуже, чи виконують (як це було у Львові) квартет Моцарта, чи Бетовена, чи нарешті надзвичайно модерністичний Беллі Бартока, оскільки, з якого боку б не дивитися, всі ті твори грають досконало.» [38]

Камералісти ще раз приїжджають до Львова з концертом (10.X.1930р.) і знову здобувають прихильність слухачів та позитивні відгуки критиків. «Шляхетний тембр, який походить ніби з одного інструменту, досконала і наскрізь артистична інтерпретація і висока музична культура є головними достоїнствами квартету і надають його виконанням специфічну чарівність.» [39].

По одному лише концерту заграли гастролюючи у Львові англійський «Каттерал-Квартет» (5.I.1925), французький квартет «Креттлі» (10.III.1931), брюссельський «Pro Musica» (7.III.1932) і чеський «Квартет Ондржічка» (7.II.1928). Перші три отримали прихильну оцінку публіки та преси.

Найслабший виступ мав, згідно рецензії А.Пльона, «Квартет Ондржічка». Ансамбль був заснований під іншою назвою* у 1921 р. і складався з випускників Празької консерваторії Ярослава Пекельського, Каміля Вискочіля, Вінцента Захрадніка та Берджиха Яроша. У 1922р. після виконання Квартету *As-dur* Ф.Ондржічка, квартет за згодою композитора змінює назву на «Квартет Ондржічка». Артисти залишають роботу в Філармонії, щоб повністю присвятити себе камерній музиці. Утриматися з концертних доходів було важко, тому в 1927–1954рр. камералісти змушені були поєднувати концертне життя з постійною працею в оркестрі Чеського Радіо в Празі [22]. Незважаючи на добрі індивідуальні дані кожного з музикантів, квартет, як ансамбль, не справив доброго враження на музичного критика. Останній відзначає «недостатню зіграність, неточність інтонації та інтерпретацію невідповідну до стилю» [33].

Окрім виступів квартетів «Галицьке концертне бюро» М.Тюрка періодично організовувало також концерти інших камерних ансамблів. Наприклад, 5.XII.1924 р. і 5.X.1928 р. відбулися концерти «Паризького інструментального квінтету» [29; 34], 1.X.1929 р. – концерт «Голандського інструментального квінтету» [35], протягом 1922-1930рр. концерти «Тріо Позняка» [7; 15] та один виступ «Голандського Тріо» (5.I.1910 р.) [10]. Виступи цих ансамблів, подібно як поодинокі концерти квартетів, організовані іншими агенціями не вносять нічого нового до загальної картини камерного виконавства у тогочасному Львові.

Підсумовуючи вищесказане, можна стверджувати, що в період професіоналізації музичного мистецтва камерна музика все частіше звучить у концертних залах, а не лише в артистичних салонах чи у приватних маєтках багатих міщан. На початку ХХ ст. львів'яни відвідували концерти гастролюючих у місті камерних ансамблів, які, прагнучи урізноманітнити музичне життя міста, організовувало Галицьке Концертне Бюро М.Тюрка. Загалом протягом 1907–1932 рр. завдяки Галицькому Концертному Бюро М.Тюрка у Львові виступили ансамблі з 8 європейських країн, що свідчить про тривалі та широкі міжнародні контакти енергійного антрепренера. Щоб привернути увагу публіки, М.Тюрк запрошує найвідоміші європейські ансамблі, попередньо рекламуючи їх у пресі. А для задоволення смаків місцевих слухачів узгоджує з виконавцями програми концертів, які містили, окрім добре знаних і улюблених класичних творів цілком нові для Львова твори композиторів ХХ ст. Таким чином львівська публіка мала змогу порівняти різні інтерпретації тих самих творів і пізнати нові імена як серед композиторів, так і серед виконавців. І заслуга в цьому Галицького Концертного Бюро М.Тюрка є очевидною.

1. Грабовська О.С. Музично-виконавське життя Львова кінця ХХ – початку ХХІ століття / О.С.Грабовська // *Musica Galiciana*. – Rzeszow : WUR, 2005. – Т. IX. – С. 222–231.
2. Грабовська О.С. Музично-виконавське мистецтво Львова до 1991р. (модель розвитку) / О.С.Грабовська // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім.М.В.Лисенка. – Вип. 27. – Львів : «Сполом», 2012. – С. 237–244.
3. Дика Н.О. Львівська школа камерно-інструментального виконавства / Н.О.Дика // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, зб. наук. статей : Серія «Мистецтвознавство». – №2 – 1999 – С. 89–94;
4. Мазепа Л. Шлях до Музичної Академії у Львові / Л.Мазепа, Т.Мазепа. – Т. 1 (від доби міських музикантів до Консерваторії [XV ст. – до 1939 р.]. – Львів : В-во «СПОЛОМ», 2003.

* Не вдалося з'ясувати першої назви квартету.

5. Савка А.М. Перший сезон Львівської філармонії (1902-1903рр.) у контексті філармонічного руху: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / А.М.Савка. – Львів, 2010. – 19 с.
6. Черепанин М. Львівська філармонія у концертному житті Галичини першої половини ХХ ст. (за матеріалами періодичних видань) / М.Черепанин // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. VII. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – С. 114–122.
7. Balicki J. Z Sali koncertowej / J.Balicki // *Gazeta Poranna*. – 1922. – Nr.6519. – 20.X.
8. [Baranowski D.] Z muzyki / D.Baranowski // *Gazeta Lwowska*. – 1909. – Nr.38. – 18.II. – Підписано: (db).
9. Baranowski D. Z muzyki / D.Baranowski // *Gazeta Lwowska*. – 1909. – Nr.256. – 10.XI.
10. Baranowski D. Z muzyki / D.Baranowski // *Gazeta Lwowska*. – 1910. – Nr.7. – 12.I.
11. [Chłopecki Andrzej] Kolisch / Andrzej Chłopecki // *Encyklopedia Muzyczna PWM. Cześć biograficzna «klb»*, red. E.Dziębowska, PWM, Kraków 1997. – S. 151–152. Підписано: AChłop.
12. Gołębiowski Wł. Koncerty–Opera–Operetka / Gołębiowski Wł. // *Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie*. – 1927. – N.11 (24). – 7.XI.
13. [Gruder L.] Z Sali koncertowej / L.Gruder // *Gazeta Narodowa*. – 1907. – Nr. 285. – 11.XII. – Підписано: Grd.
14. [Gruder L.] Z Sali koncertowej / L.Gruder // *Kurier Lwowski*. – 1926. – Nr.267. – 18.XI. – Підписано: Grd.
15. Łobaczewska S. Trio Pożniaka / S.Łobaczewska // *Gazeta Lwowska*. – 1930. – Nr.284. – 10.XII.
16. Łobaczewska S. Z Sali koncertowej / S.Łobaczewska // *Gazeta Lwowska*. – 1928. – Nr.268. – 21.XI.
17. Łobaczewska S. Z Sali koncertowej / S.Łobaczewska // *Gazeta Lwowska*. – 1929. – Nr.292. – 19.XII.
18. Mazepa L. Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. do utworzenia Towarzystwa św. Cecylii w 1826 r. / L.Mazepa // «*Musica Galiciana*». *Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (okres od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*. Część I. Okres działalności J.Elsnera i K.Lipińskiego. – T. V. / Pod red. Leszeka Mazepy – Rzeszów, 2000 – S. 114, 117–118.
19. Mitscha A. Z Sali koncertowej / A.Mitscha // *Słowo Polskie*. – 1929. – Nr.41. – 11.II.
20. Neuhauser F. Z muzyki / F.Neuhauser // *Gazeta Lwowska*. – 1923. – Nr.95. – 27.IV.
21. Neuhauser F. Z muzyki / F.Neuhauser // *Gazeta Lwowska*. – 1923. – Nr.228. – 9.X.
22. Němcová A. Ondříček Quartet / A.Němcová // *The New Grove Dictionary of music and musicians*, red. S.Sadie, London : – Macmillan Publishers Limited, 2001. – T.13. – S. 541.
23. Ottner C. Rosé [Rosenblum], Arnold (Josef) / C.Ottner // *The New Grove Dictionary of music and musicians*, red. S.Sadie, London : Macmillan Publishers Limited, 2001. – T.16. – P. 193.
24. Pincherle M. Macpet Lucien / M.Pincherle, R.Philip // *The New Grove Dictionary of music and musicians*, red. S.Sadie, London : Macmillan Publishers Limited, 2001. – T.3. – P. 751.
25. Plohn A. Muzyka we Lwowie a Żydzi [Електронний ресурс] / Plohn A. // *Muzykalia XIII*. – Judaica 4, red.nacz. M. Bristiger. – Warszawa, 2012. – Режим доступу : http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf
26. Plohn A. Ze sceny i estrady / A.Plohn // *Chwila*. – 1927. – Nr.2843. – 18.II.
27. Plohn A. Ze sceny i z estrady / A.Plohn // *Chwila*. – 1928. – Nr.3201. – 18.II.
28. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1924. – Nr.2010. – 20.X.
29. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1924. – Nr.2061. – 10.XII.
30. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1925. – Nr.2388. – 10.XI.
31. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1926. – Nr.2493. – 25.II.
32. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1927. – Nr.3079. – 17.X.
33. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1928. – Nr.3198. – 15.II.
34. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1928. – Nr.3430. – 10.X.
35. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1929. – Nr.3784. – 4.X.
36. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1929. – Nr.3826. – 18.XI.
37. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1929. – Nr.3856. – 18.XII.
38. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1930. – Nr.3985. – 30.IV.
39. Plohn A. Z Sali koncertowej // *Chwila*. – 1930. – Nr.4150. – 15.X.
40. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1930. – Nr.4162. – 27.X.
41. Plohn A. Z Sali koncertowej / A.Plohn // *Chwila*. – 1932. – Nr.4898. – 12.XI.
42. Sołtys A. Z Sali koncertowej / A.Sołtys // *Kurier Lwowski*. – 1925. – Nr.58. – 11.III.
43. Walter E. Przyszłe koncerty / E.Walter // *Gazeta Lwowska*. – 1911. – Nr.3. – 5.I.
44. Walter E. Z muzyki / E.Walter // *Gazeta Lwowska*. – 1911. – Nr.4. – 6.I.
45. Walter E. Z muzyki / E.Walter // *Gazeta Lwowska*. – 1911. – Nr.13. – 18.I.
46. Walter E. Z muzyki / E.Walter // *Gazeta Lwowska*. – 1912. – Nr.28. – 6.II.
47. Walter E. Z muzyki / E.Walter // *Gazeta Lwowska*. – 1912. – Nr.257. – 8.XI.
48. Walter E. Z muzyki / E.Walter // *Gazeta Lwowska*. – 1913. – Nr.73. – 1.IV.
49. Walter E. Z muzyki / E.Walter // *Gazeta Lwowska*. – 1913. – Nr.273. – 28.XI.

В статті на основаних газетних рецензій вперше аналізуються концерти камерних ансамблей, організовані Галицьким концертним бюро М.Тюрка, виявлен репертуар квартетов, особене внимание обращено на большое количество премьерных исполнений, в научное обращение

привлечены рецензии львовских критиков. Галицкое концертное бюро М.Тюрка освещается как художественная организация, которая в начале XXв. наиболее активно содействовала подъему всеобщего уровня музыкального исполнительства во Львове.

Ключевые слова: М.Тюрк, концертное бюро, струнный квартет, Брюссельский квартет, Триестский квартет, квартет Шевчика, Дрезденский квартет, А.Росе, Л.Капе, Р.Колиш, Б.Позняк, А.Пльон, Е.Вальтер.

This article is a first study which focuses on performances of outstanding European string quartets in Lviv, which were organized by Galician Concert Agency of M.Türk. Taking into consideration the information which appeared in Polish newspapers published in Lviv during the period under discussion, the author has completed the chronology of these concerts along with programs. Particular attention was paid to the programs included into Lviv's premiere performances.

Key words: M.Türk, concert agency, string quartet, quartet of Brussels, quartet of Trieste, quartet of Ševčík, quartet of Dresden, A.Rosé, L.Capet, R.Kolisch, B.Poźniak, A.Plöhn, E.Walter.

УДК 781.7(477) : 780.614.13

Тетяна Слюсаренко

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КЛАСУ БАНДУРИ В ХАРКІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Стаття присвячена висвітленню діяльності класу бандури в Харківському національному університеті мистецтв імені І.П.Котляревського, зокрема, питанням становлення та функціонування харківської бандурної школи як провідного бандурного класу Слобідського регіону.

Ключові слова: бандурне виконавство, харківська бандурна школа, мистецтво бандуристів, фахівці-бандуристи, академічна виконавська практика.

В академічному народно-інструментальному мистецтві України бандурне виконавство займає провідне місце. Свідченням цього є активна участь та перемоги виконавців-бандуристів в різноманітних міжнародних і всеукраїнських конкурсах та фестивалях в різних номінаціях. На сучасному етапі бандурне виконавство України доцільно розглядати в концертно-виконавському, науковому та педагогічному аспектах. Важлива роль в поширенні та популяризації бандурного виконавства належить підготовці майбутніх фахівців-бандуристів. Для підтримки високого рівня виконавської майстерності бандуристів необхідна високоякісна підготовка кваліфікованих кадрів, яка представлена на сучасному етапі в розгалуженій системі музичної освіти України. Саме вища школа забезпечує найвищий рівень виконавської майстерності у підготовці майбутніх фахівців-бандуристів. На наш погляд, на сьогодні недостатньо досліджено в науковій літературі педагогічний аспект, зокрема, роль харківського класу бандури в розвитку як Слобідського бандурного виконавства, так і загалом народно-інструментального мистецтва України.

Метою статті є висвітлення педагогічного аспекту, зокрема, становлення та функціонування класу бандури в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського як провідного бандурного класу Слобідського регіону.

Питання становлення та розвитку класу бандури в Харківському національному університеті мистецтв ім. І.П.Котляревського висвітлювались в роботах таких науковців як М.Давидов, О.Ваврик, В.Зеленюк, Л.Мандзюк, Н.Супрун, В.Мішалов та ін. Але в основному дослідження науковців зазначеної проблематики носять фрагментарний характер, відсутній детальний підхід до вивчення запропонованої теми, що обумовлює актуальність даної статті.

В бандурній освіті України харківська бандурна школа має давні виконавські традиції і займає чільне місце серед інших провідних виконавських шкіл, таких як київська, львівська, полтавська, одеська та ін. Про це свідчать імена відомих викладачів та випускників класу бандури Харківського національного університету мистецтв: Г.Хоткевич, І.Фількенберг, Л.Гайдамака, Л.Мандзюк, Л.Панова, Н.Роман, Ю.Хниченко, Н.Мельник, Т. та О.Слюсаренко, Ю.Меліхова, М.Заїченко,

© Слюсаренко Т., 2012–2013

С.Захарець, О.Курінний, Б.Стандара, Н.Цакун та ін.

Просвітницьку роль в збереженні та пропаганді української народної пісенності та епічної творчості, зокрема в становленні академічного бандурного виконавства та його популяризації відіграла наприкінці XIX – поч. XX ст. активна концертна діяльність відомого бандуриста-віртуоза Г.Хоткевича. Концертні виступи бандуриста відбувались як в Харкові (в різних приміщеннях міста) так і в різних регіонах України. В 1899 р. Г.Хоткевич виступав як соліст-бандурист в концертних програмах разом з хоровою капелою М. Лисенка. Завдяки публічним виступам відомий виконавець сприяв популяризації та пропаганді бандурного мистецтва [2, с. 49, 58].

Важливою подією та передумовою виникнення академічного напрямку в мистецтві бандуристів були виступ Г.Хоткевича з доповіддю про стан кобзарського мистецтва кінця XIX – поч. XX ст., виконавські засоби кобзарів та ін., також етнографічний концерт у виконанні кобзарів. Окрім сольних виступів, вперше кобзарське мистецтво, завдяки ініціативі Г.Хоткевича, було представлено громадськості в різноманітних ансамблевих формах (дуети, тріо, квартети та ін.). Доповідь відомого музиканта та виступ кобзарів були високо оцінено як науковим колом, так і громадськістю. Своєрідним резонансом цих двох подій в мистецькому житті Харкова була поява різноманітних за формою численних бандурних колективів.

Пропагуючи бандурне мистецтво серед широких верств населення, Г.Хоткевич перетворює кобзарські концерти на своєрідний науково-практичний звіт на тему «Бандура і бандуристи» [9, с. 129]. Відомий бандурист наголошує на комплексній популяризації наукових та художніх знань про традиційний пласт української народної музичної культури. У звіті висвітлюються історико-соціологічні та художні аспекти в бандурному мистецтві, подається аналіз виконання різноманітного за жанрами репертуару, який був історично сформований в мистецькій діяльності кобзарів. В доповіді Г.Хоткевича порушується питання кобзи-бандури як суто національного інструменту в системі загальнолюдського людне подібного інструментарію, на ретроспективному фоні її функціонування, порівняльного аналізу виконавських регіональних стилів і характеристик бандуристів сучасної генерації [9, с. 129]. Висвітлення цих питань стає поштовхом до створення належної основи, базою якої стає поява та зростання виконавця-практика нового спрямування – віртуоза, інтерпретатора і імпровізатора – Гната Хоткевича. Відомий музикант розширив межі функціонування мистецтва бандуристів (з локального музикування на концертну естраду) та водночас власною виконавською практикою започаткував новий напрям в бандурному мистецтві, який був позначений «демократичною виконавською культурою» [9, с. 129].

За визначенням Н.Супрун, завдяки концертній діяльності видатного бандуриста протягом 1906–1912 рр. по Україні, відбулось остаточне становлення виконавця як музиканта, який створив новий напрямок, стиль, школу, виконавську естетику в бандурному мистецтві, уособлюючи собою практика та теоретика [9, с. 130].

У процесі становлення професіоналізації бандурної освіти та виконавства на початку XX ст. важливу роль відіграла діяльність і видатного українського композитора М.Лисенка, за ініціативою якого, в 1908 р. в музичній школі Харкова було відкрито клас бандури під керівництвом відомого бандуриста І.Кучугури-Кучеренка – першого бандуриста, якому після Жовтневої революції було присвоєно почесне звання народного артиста Української РСР.

За визначенням О.Ваврик, до середини 20-х років XX ст., в бандурному виконавстві було сформовано два головних напрями, які полягли в основу організаційно-методичного процесу – систематизована «зінківська» школа гри (яка в цей час отримала назву «харківської») та наявність удосконаленого інструменту [1, с. 133]. Водночас, постає питання виховання кваліфікованих бандуристів та створення оригінального репертуару для бандуристів.

На думку В.Мішалова, основою харківської академічної школи гри на бандурі стали традиції слобожанських та деяких полтавських кобзарів [7].

Для залучення широких верств населення до мистецтва бандуристів в 1925 р. при Харківському музично-драматичному інституті було відкрито гурток для опанування грою на бандурі. На прохання адміністрації цього навчального закладу, гурток очолив вже відомий на той час бандурист-віртуоз Г.М.Хоткевич. За визначенням О.Ваврик, з часом, гурток бандуристів набуває популярності в студентському середовищі [1, с. 133]. Водночас, відчутний брак викладачів-фахівців підштовхує керівництво інституту до реорганізації бандурного гуртка в перший у державній вузівській практиці України клас бандури, який згодом було відкрито.

Важливе значення в становленні та розвитку народно-інструментального виконавства, зокрема, її невід’ємної складової – бандурного мистецтва, на шляху його академізації, відіграло відкриття в 1926 р. в Харківському музично-драматичному інституті, за ініціативою С.П.Дрімцова та

Г.М.Хоткевича, класу бандури під керівництвом видатного бандуриста, композитора, етнографа, громадського діяча Гната Хоткевича. Першими студентами класу стало 26 абітурієнтів, що є свідченням потужного інтересу до творчості бандуристів на Слобожанщині. У викладацькій діяльності Г.Хоткевич важливе значення надавав вивченню історичного минулого бандурного мистецтва, тому прослуховування абітурієнтів було завершено оглядовою лекцією з історії виникнення бандури, висвітлення знаменних віх її розвитку, діяльності видатних кобзарів минулого, а також демонстрацією віртуозного володіння Г.Хоткевичем інструментом та його можливостей [1, с. 133].

В процесі становлення професійних засад в бандурному виконавстві поставали проблеми, пов'язані з підготовкою майбутніх фахівців-бандуристів щодо придбання власних інструментів. Відсутність налагодженого масового виробництва бандур та їх висока вартість у приватних майстрів призвела до скорочення за два місяці навчання студентів-бандуристів до чотирьох учнів. Серед них: Л.Гайдамака, О.Герашенко, Л.Гаєвський та І.Олешко [1, с. 133].

Перші інструменти в академічній бандурній практиці були створені, за дорученням Г.Хоткевича, його учнем – талановитим конструктором бандур Л.Гайдамакою, який перший в 1926 р. брав участь у виготовленні перших концертних харківських бандур та розробив проект оркестрової бандурної групи (пікколо, прима, бас) [1, с. 135]. Як зазначає О.Ваврик, бандури були створені за зразком власного інструмента Г.Хоткевича, а згодом проект цього інструменту став стандартним для інструментів харківського типу [1, с. 136].

Важливою подією в становленні академічної виконавської практики бандуристів став перший концертний виступ професійних виконавців-бандуристів (квартету бандуристів) в 1928 р. в Харкові «на честь літературних діячів України». Виступ був високо оцінений громадськістю й засвідчив не лише художньо-виконавські можливості інструмента, професійну заангажованість виконавців, але й злагоджене звучання однотипних бандур в ансамблевій грі. Свідченням успішного виступу квартету бандуристів була пропозиція з боку зацікавлених представників громадськості в трансляції концертної програми ансамблю в музичних програмах місцевого радіо [1, с. 136].

Відкриття класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті мало неоднозначні резонансні відгуки в громадських колах. Прихильники мистецтва бандуристів виступали, за визначенням О.Ваврика, за професіоналізацію інструмента на різних державних рівнях, за його доступність для широких мас, створення спеціальної нотної літератури [1, с. 134]. Водночас, серед громадськості існувало й критичне ставлення до діяльності бандуристів. В середовищі певного кола провідних викладачів інституту панувала думка, щодо «повернення в сиву давнину...у вік електрики...» [1, с. 134; 140, с. 173]. Інші вважали, «що інструмент помер разом зі своєю епохою, що він не відповідає добі радіо та індустріалізації, його репертуар застарілий, а сама бандура [1, с. 134], «надто тиха, надто сумна, не рідна пролетаріатові, бо народилася не в диму заводів і не під гуркіт тракторів, і через це кобза не масова і не популярна» [8, с. 30–31]. Також критика проявлялася в протиставленні бандури гармошці, яка на думку скептично налаштованої громадськості, «...має глибші і ширші коріння для існування, ...може організувати масу в клубі...є і буде масовим агітатором, рідним «плоть від плоті» робітникові і селянинові» [8, с. 30–31].

Важливим кроком в підтримці на державному рівні подальшого розвитку бандурного мистецтва було проведення в 1927 р. Вищим музичним кабінетом при НКО відкритого засідання з представниками громадських кіл, «інспекторів НКО, фахівців та аматорів кобзарського мистецтва, на якому була прийнята постанова з визначенням статусу сучасного мистецтва бандуристів» [1, с. 134]. Інструмент був визнаний «художнім..., який може бути технічно удосконаленим; кобза і кобзарське мистецтво мають широкі кола споживання серед робітничо-селянського суспільства...почали культивувати революційну пісню, а також прямують до нових форм: вихід на естраду, відхід від індивідуального виконавства і тяжіння до професійних форм роботи» [8, с. 30–31].

Внаслідок напруженої атмосфери в музичних професійних колах, Г.Хоткевич, усвідомлюючи різні протилежні погляди на створення класу бандури, «ставить перед собою завдання підготовки висококваліфікованих кадрів», забезпечення «всіх бажаючих якісними інструментами, написання нового оригінального репертуару та розробку комплексної системи викладання гри на бандурі», в основу якої увійшли б «дослідження матеріалів з історії становлення та розвитку національного інструмента, його первісних і сучасних технічних, репертуарних та художньо-артистичних можливостей» [1, с. 135]. Професійний підхід Г.Хоткевича до занять згодом вплинув на впорядкування та стабілізацію навчального процесу, скерував його в потрібному напрямку та сприяв піднесенню престижу бандури [1, с. 135].

У цей час, завдяки мистецькій діяльності Г.Хоткевича, відбуваються зміни в репертуарі

бандуристів – до навчальної програми студентів входять авторські оригінальні пісенні твори та музичні твори інших народів (російського, білоруського, єврейського), які перетворюються на виконання невеличких сцен з драматизованим сюжетом, органічно поєднаним з співом та інструментальним супроводом. Так, в історії розвитку академічного бандурного виконавства були вперше використані театралізовані елементи, які більш інтенсивно будуть втілені в мистецтві бандуристів кінця ХХ – поч. ХІХ ст.

Становлення професійної виконавської практики на Слобожанщині пов'язано з появою важливих чинників в музично-освітній сфері: заснування професійної школи мистецтва бандуристів Г.Хоткевичем, який є організатором класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті, організація відомим музикантом різних ансамблевих форм (квартету бандуристів, республіканської капели кобзарів), створення навчального, педагогічного та концертного репертуару для бандури [9, с. 125], а також комплексної програми викладання, до якої входять детальне вивчення історико-теоретичних, технічних, репертуарних, художніх та психологічних аспектів.

Серед учнів та послідовників видатного бандуриста – Л.Фількенберг (лауреат Всесоюзного конкурсу виконавців на бандурі харківського типу, 1939 р.), В.Кабачок (відомий музикант, диригент, майбутній організатор класів бандури в Київському музичному училищі та консерваторії та ініціатор створення першого в Україні в післявоєнні часи професійного тріо бандуристок), Л.Гайдамака (ініціатор створення на базі ансамблю бандуристів першого в Україні оркестру українських народних інструментів) та ін.

Досліджуючи музикознавчий аспект діяльності видатного виконавця-бандуриста в становленні академічного напрямку в бандурному мистецтві, В.Зеленюк відзначає, що музично-теоретичний доробок Г.Хоткевича полягав в розробці комплексної програми викладання гри на бандурі, яка охоплювала детальне пізнання історико-теоретичних, технічних, репертуарних, художніх та педагогічних аспектів [3, с. 115]. Ретельний був підхід музиканта і до виховання бандуриста, поєднуючи в собі митця, блискучого виконавця, допитливого конструктора-реформатора старовинного інструмента, наполегливого вчителя, прагнучи до підготовки високопрофесійних національних кадрів музичної інтелігенції.

У другій половині 20-х років ХХ ст. Гнат Хоткевич – перший викладач класу бандури вищого музичного навчального закладу в Україні, один з перших і видатних професійних солістів-бандуристів – виконавець творів усної традиції, дослідник традиційних форм кобзарського мистецтва, який заклав основи системного підходу до вивчення музичних інструментів які побутують на Україні.

Г.Хоткевич став одним з корифеїв розвитку теорії та практики гри на бандурі. 1930 р. в Харкові була видана його праця «Музичні інструменти українського народу». У своїй творчій діяльності Г.Хоткевич прагнув до виховання музикантів-професіоналів, які б своєю виконавською та педагогічною діяльністю сприяли пропаганді та піднесенню як бандурного мистецтва, так і інших народних інструментів.

Таким чином, заснування кафедри народних інструментів в 1926 р. як вищого рівня професійної освіти окреслювалось певними передумовами та попередніми важливими кроками у розвитку професійного народно-інструментального виконавства.

Після смерті Г.Хоткевича під час сталінських репресій, розвиток закладених ним професійних засад в бандурному мистецтві був припинений, клас бандури в Харківській державній консерваторії перестав існувати. Відродження класу бандури припадає на кінець 80-х років ХХ ст. – в 1989 р. клас очолила лауреат міжнародного конкурсу ім. Гната Хоткевича, випускниця Київської консерваторії Л.С.Мандзюк.

Визначна постать Гната Хоткевича та вагомий внесок його творчої діяльності в українську культурну спадщину закарбована в кандидатських дисертаціях, численних наукових та публіцистичних виданнях як теоретиків та практиків бандурного мистецтва, музикознавців так і шанувальників творчості відомого музиканта. Серед них: Є.Бортник, О.Ваврик, В.Дутчак, Л.Мандзюк, В.Мішалов, М.Семенюк, Н.Супрун, Н.Роман, К.Черемський, та ін. Його ім'ям названі конкурси та фестивалі, які проходять в різних регіонах України. Так, наприкінці ХХ ст. за ініціативою завідувача кафедри народних інструментів Харківського державного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського професора Б.Міхеєва на базі Харківського університету мистецтв було започатковано проведення раз на три роки міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Гната Хоткевича (проводиться з 1998 р.), в якому бандура займає належне провідне місце.

Слід зазначити, що в 20–30-ті роки ХХ ст. значну роль в становленні харківської академічної

бандурної школи відіграла і постать Л.Гайдамаки як послідовника Г.Хоткевича в впровадженні академізації бандурного мистецтва як на самодіяльному, так і на професіональному рівні. Відомий бандурист продовжив справу видатного бандуриста й педагога, викладаючи в класі бандури з 1933 р., після репресивних заходів застосованих до Г.Хоткевича. Через заборону на виконання студентами бандуристами власних композицій Г.Хоткевича, за дослідженням В.Ю.Мішалова, Л.Гайдамака розширив навчальний репертуар, перекладаючи твори світових класиків (Й.С.Баха, Л. ван Бетховена, Ж.Б.Векерлена, Ф.Й.Гайдна, Г.Ф.Генделя, Ш.Ф.Гуно та ін.) та впроваджуючи твори вітчизняних композиторів. На шляху академізації бандурного мистецтва, на замовлення Л.Гайдамаки харківськими композиторами (М.Коляда, В.Овчаренко, А.Штогаренко та ін.) були написані твори для бандури, що сприяло розширенню та збагаченню репертуару бандуристів, активній співпраці з сучасними композиторами щодо популяризації української вітчизняної музики [6, с. 110–111].

Серед учнів Л.Гайдамаки відомі діячі музичної культури: бандуристи П.Іванов та І.Фількенберг, домрист Г.Казаков, цимбаліст О.Незовибатько та ін.

Академічне мистецтво бандуристів в Україні почало набирати обертів після створення майстром І.Скляром (1948–1950-ті рр.) нової конструкції бандури. З того часу і з'явився хроматичний музичний інструмент з двома рядами струн та спеціальною механікою для перестроювання тональностей під час гри. З часом була розроблена і методика оволодіння грою на ньому, яка відповідала загально прийнятій системі в академічній музичній освіті (гами, вправи, етюди, твори). Два навчальні центри – перший у Києві під орудою С.Баштана, другий у Львові під керівництвом В.Герасименка започаткували нові виконавські школи, що розвиваються й нині.

З 50-х років ХХ ст. поновлюється робота класу бандури в Харківському інституті мистецтв, який очолює П.Іванов (1957–1962 рр.) – послідовник Г.Хоткевича в справі академізації бандурного мистецтва. Завдяки ініціативі П.Г.Іванова, в Харкові, в вечірній музичній школі було відкрито клас бандури, а наприкінці 1950-х років організовано оркестр українських народних інструментів, до складу якого входили струнні інструменти (скрипки, сопілки, цимбали та ін.), баянна група, ударні й бандурна група.

Період 60-х – 70-х років ХХ ст. характеризується тимчасовим припиненням професіонального навчання бандуристів, пов'язаним з відсутністю фахівців-бандуристів на всіх рівнях музичної освіти.

Незважаючи на відсутність в професійних колах в зазначений період кваліфікованих бандуристів, бандурну справу продовжують аматори-бандуристи. Серед них яскравим представником бандурного мистецтва на Слобожанщині в 70-ті – 80-ті роки ХХ ст. був відомий бандурист-вокаліст Слобожанщини, соліст Харківської філармонії В. Лобос. Відомий виконавець активно займався концертною діяльністю, метою якої була просвітницька діяльність, популяризація та пропаганда бандурного мистецтва й загалом української культури. Концертні програми складали літературно-музичні композиції з відомих літературних та музичних творів видатних діячів культури України (Т.Шевченка та ін.). Також, концертну діяльність бандурист гармонійно поєднував з викладацькою роботою в Харківському інституті мистецтв, педагогічному інституті, академії культури.

Поява в Харкові на початку 80-х років ХХ ст. фахівців-бандуристів на всіх рівнях музичної освіти викладання гри на бандурі набула, на наш погляд, вагомого значення в подальшому розвитку бандурного мистецтва. Викладацька діяльність бандуристів-професіоналів сприяє підвищенню рівня підготовки майбутніх кваліфікованих кадрів, створенню різноманітних ансамблевих бандурних форм, використанню бандури в оркестрах народних інструментів, а також активізації участі бандуристів в офіційних та урочистих культурних заходах міста й області.

Так, на початку 80-х років ХХ ст. клас бандури в Харківському інституті мистецтв поновлює свою роботу регулярним набором студентів [5, с. 38]. У ці роки клас очолювали В.І.Лобос та Н.Б.Брояко. Розквіт бандурного класу в інституті пов'язаний з викладацькою роботою з кінця 80-х років відомої бандуристки-віртуоза, лауреата міжнародного конкурсу, кандидата мистецтвознавства, доцента Л.С.Мандзюк. Педагогічна робота відомої бандуристки полягає у втіленні методологічних основ професійного навчання, закладених Г.Хоткевичем на початку ХХ ст., які полягали в застосуванні в навчальному процесі кобзарського репертуару й прийомів гри, й водночас, у використанні в навчальному репертуарі інструментальних творів зарубіжних композиторів-класиків та продовженні видатним бандуристом сучасності С.В.Баштаном, випускницею якого є Л.С.Мандзюк. Метою та завданням викладацької діяльності Л.С.Мандзюк є виховання високопрофесійної художньо та технічно розвиненої творчої особистості, яка свідомо може оперувати комплексом набутих під час навчання знань та виконавсько-технічних навичок в подальшій самостійній виконавській, диригентській чи педагогічній роботі [4, с. 224]. В основу навчального репертуару, створеного Л.Мандзюк, покладено твори зарубіжних композиторів-класиків, а також вітчизняних композиторів.

Здобуті надбання бандуристів продовж начального процесу неодноразово високо були оцінені журі на численних Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах. За визначенням Л.С.Мандзюк, регулярне проведення в Харкові Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Г.Хоткевича свідчить про визнання не тільки в нашій країні, але і за її межами харківської виконавської школи взагалі й бандурної зокрема [4, с. 225]. Важливу роль у вихованні духовних та моральних цінностей, естетичних смаків, в залученні молодого покоління до української музичної спадщини, зокрема невід'ємної її складової, бандурного мистецтва, популяризації та пропаганді народної та сучасної інструментальної та вокальної творчості відомих композиторів-класиків та сучасності є проведення з 2000 року в Харкові дитячого конкурсу бандуристів ім. Г.Хоткевича.

За 20 років педагогічної діяльності Л.С.Мандзюк вищу професійну освіту отримало більше 50 випускників, які займаються концертною та викладацькою діяльністю на всіх рівнях музичної освіти, презентуючи бандурне мистецтво різних регіонів України. Серед вихованців Л.С.Мандзюк провідні бандуристи-ансамблісти, інструменталісти, вокалісти: народні артистки України – Меліхова Ю., Т. та О.Слюсаренко, учасниці відомого на Слобожанщині тріо бандуристок «Купава» кінця 90-х років – першого десятиліття ХХІ ст.; Н.Мельник – керівник капели бандуристок ХДУМ, М.Заїченко, А.Тимошенко, Б.Стандара та ін.

Підсумовуючи вищенаведене, можна стверджувати, що харківська бандурна школа займає провідне місце в підготовці майбутніх фахівців-бандуристів вищого рівня освіти, яка має майже вікову історію існування класу бандури в Харківському національному університеті мистецтв ім. І.П.Котляревського і гідно представляє бандурне виконавство не тільки Слобідського регіону, а й українське мистецтво бандуристів загалом. Адже, відбулося відкриття класів народних інструментів у музично-професійних школах і музично-драматичному інституті Харкова; було започатковано нову ансамблеву форму виконавства – квартет бандуристів на базі інституту мистецтв; в повоєнний період харківську бандурну школу було посилено діяльністю відомих педагогів – П.Іванова та В.Лобоса, послідовників бандурної справи Г.Хоткевича; було впроваджено професійні форми у бандурному мистецтві Харкова наприкінці ХХ ст., важлива роль в цьому процесі провідних викладачів-бандуристів сьогодення – Л.Мандзюк та Л.Панової як представників середньої генерації бандуристів-фахівців; характерним є діяльність провідних професійних колективів Слобожанщини, насамперед, тріо «Купава» та капели бандуристів ХДУМ як яскравих представників ансамблевого бандурного виконавства; відбувається проведення конкурсних змагань як форми популяризації та пропаганди академічного напрямку в бандурному мистецтві Слобожанщини є яскравим свідченням процесів подальшої професіоналізації бандурного академічного виконавства.

1. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О.Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221 с.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Підручник / М.Давидов. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2005. – С. 49, 58.
3. Зеленюк В. Музична професійна освіта в Харкові та розвиток народно-інструментального мистецтва / В.Зеленюк // Давидов М.А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2005. – 418 с.
4. Мандзюк Л. Сучасний стан розвитку бандурного мистецтва на Слобожанщині / Л.Мандзюк // Збірник праць науково-практичної конференції «Кобзарство в контексті світової культури». – Київ, 2004. – С. 224–225.
5. Мандзюк Л. Тернистий шлях становлення та існування класу бандури в Харківському державному інституті мистецтв / Л.Мандзюк // Бандура. – 2002. – №78. – С. 38.
6. Мішалов В. Леонід Гайдамака та його роль у становленні харківської бандури / В.Мішалов // Культура України : Зб. наук. праць. – Вип. 19. – Серія : Мистецтвознавство. Філософія – Х. : ХДАК, 2007. – 194 с.
7. Мішалов В.Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : автореф. на здобуття наукового ступеня канд. мист. : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Віктор Юрійович Мішалов. – Харків, ХДАК, 2008. – 20 с.
8. NEVERMORE. З рук жебрака на послугу радянській культурі // Музика. – 1927. – № 4. – С. 30–31.
9. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич – музикант / Н.Супрун. – Рівне : Ліста, 1997. – 320 с.

Стаття посвячена освітленню діяльності класу бандури в Харківському національному університеті мистецтв ім. І.П.Котляревського, в частині, вопросам становлення і розвитку харківської бандурної школи як ведучого бандурного класу Слобожанського регіону.

Ключевые слова: бандурное исполнительство, харьковская бандурная школа, искусство бандуристов, специалисты-бандуристы, академическая исполнительская практика.

This article is devoted to covering of Bandura classes working in the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, in particular, to the issues of formation and development of Kharkiv Bandura School as a leading Bandura classes in Slobzhansky Region.

Key words: bandura performing, Kharkiv Bandura School, bandurist skills, bandura specialists, academic performance practice.

УДК 78.07

Юлія Москвічова

СИСТЕМА І ДИНАМІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ НА ВІННИЧЧИНІ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

У статті пропонується аналіз функціонування системи мистецької освіти Вінниччини періоду незалежності України. Виокремлені навчальні заклади як складові системи мистецької освіти та динаміка їх діяльності впродовж досліджуваного періоду.

Ключові слова: мистецька освіта, Вінниччина, навчальні заклади, динаміка функціонування.

Важливу роль у становленні творчої особистості з високими моральними якостями відіграє мистецька освіта. Мистецтво впливає на інтелект, збагачує емоційну сферу людини, сприяє розвитку талантів, стимулює творчі здібності, формує естетичну культуру особистості і нації загалом.

Сучасна мережа мистецьких навчальних закладів Міністерства культури України охоплює початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади – позашкільна освіта (музичні, художні, хореографічні, театральні школи, школи мистецтв); спеціалізовані школи-інтернати; вищі навчальні заклади I – IV рівнів акредитації; студії з підготовки професійних кадрів для національних творчих колективів України; аспірантуру та докторантуру.

Із здобуттям Україною незалежності в системі мистецької освіти відбулись істотні зміни. Вища школа поступово інтегрується в Європейський освітній простір. Згідно з Болонською конвенцією система освіти повинна стати двоступеневою. Це забезпечить єдину якість підготовки спеціалістів різних країн, можливість переходу до вузу іншої країни Європи, взаємне визнання дипломів країнами ЄС. Однак мистецька галузь освіти потребує особливої уваги і вирішення проблемних питань з огляду на специфіку навчання в творчих освітніх установах. Світове визнання вітчизняних музикантів, художників, представників різних мистецьких професій дозволяє стверджувати важливість власних традицій в освітньому процесі, що формувалися і розвивалися роками в навчальних закладах мистецького спрямування.

Метою пропонованої статті є визначення системності функціонування мистецької освіти на Вінниччині та її динаміки розвитку в період незалежності України.

Таблиця 1

Школи естетичного виховання Вінницької області

	Кількість шкіл, одиниць					В них учнів, тис. осіб				
	2000	2005	2009	2010	2012	2000	2005	2009	2010	2012
Всього шкіл:	51	53	55	55	54	7526	9534	10034	9934	10188
дитячі музичні школи	47	49	51	49	49	6737	8440	8809	8500	8697
дитячі художні школи	2	2	2	2	1	278	284	295	288	220
Дитячі школи мистецтв	2	2	2	4	4	511	810	930	1146	1271

Початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання) – складова позашкільної освіти. В роки незалежності, внаслідок реформування системи освіти нашої держави, початкова мистецька освіта набула два основні спрямування навчального процесу – загальне художньо-естетичне виховання та початкова мистецька освіта, як фундамент до

майбутнього професійного навчання та діяльності з певного виду мистецтва [2]. В спеціалізованих мистецьких навчальних закладах навчаються близько 40 % всіх дітей, охоплених мистецькою творчістю в позашкільних установах.

Сьогодні на Вінниччині функціонує 54 школи естетичного виховання, з них 49 – музичних, 4 – школи мистецтв (2 з них у м. Вінниці), 1 – художня (м. Вінниця). 21 школа знаходиться в сільській місцевості. У школах навчається понад 10 тисяч учнів.

Як бачимо, кількість музичних шкіл в районах області протягом 2000-2009 років збільшилась на 4 одиниці. В 2010 році на базі 2-х музичних шкіл шляхом реорганізації утворились 2 школи мистецтв. В 2012 році як самостійний мистецький заклад припинила своє існування Могилів-Подільська художня школа, приєднавшись до школи мистецтв. Загальна кількість учнів шкіл естетичного виховання Вінницької області за останні 12 років збільшилась на 2662 учні.

Найбільше шкіл естетичного виховання в Вінницькому, Тульчинському та Ямпільському районах (по 4 в кожному). У всіх інших районах і містах області функціонують 1 – 2 школи.

За статистичними даними Управління культури і туризму Вінницької обласної державної адміністрації найбільша кількість дітей навчається на фортепіанних відділах (3136 осіб), далі – відділи народних інструментів (2002 осіб), відділи хореографії (1504 особи), художні (1158), вокально-хорові (807), відділи духових інструментів (633), струнно-смічкові (623) і театральний та фольклорні відділи (71) [7].

Велика увага приділяється колективній творчій діяльності учнів. Так в школах естетичного виховання області працює понад 200 дитячих колективів, серед яких хори, оркестри, ансамблі великих і малих форм [6]. Практично всі школи приймають участь в традиційних обласних конкурсах і фестивалях, таких як «Подільська весна», «Арт-олімп», «Струни вічності», «Великодня писанка», виконавців на народних інструментах ім. О.Петрова, фольклору ім. Г.Танцюри та ін. В 2012 році понад 500 юних вінничан стали лауреатами 36 міжнародних та 55 всеукраїнських різножанрових конкурсів. Найкращі результати показали учні шкіл естетичного виховання м. Вінниці, Гнівані Тиврівського, Самгородка Козятинського, Соболівки Теплицького районів.

Цікавий новий проект було започатковано в м. Вінниці на початку 2009-2010 навчального року. Це створення зведених колективів музичних шкіл (міських дитячих хорів, симфонічних або камерних оркестрів, оркестрів народних інструментів). Така практика вже давно існує в багатьох містах Європи. Визначальним є те, що така форма не вимагає додаткових фінансових витрат і водночас дає можливість створювати потужні мистецькі колективи, які можуть гідно презентувати місто в мистецькому середовищі світу. Додамо, що дітям надзвичайно подобається брати участь в концертах і відчувати себе важливою частиною великого концертного колективу.

У місті Вінниці діє 5 початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів: 2 музичні школи, 2 школи мистецтв, художня школа. Початкову спеціалізовану мистецьку освіту в цих закладах здобуває близько 3 тис. дітей. Останнім часом зростає кількість бажаючих опанувати різні види мистецтва серед дорослого населення. Таким чином у Вінниці почали працювати «Мистецькі студії для дорослих». Відтепер в музичній школі №1, дитячій художній школі та школі мистецтв «Вишенька» дорослі вінничани мають змогу відвідувати різноманітні курси: живопису, комп'ютерного дизайну, танців, співу, гри на музичних інструментах та ін. Отже, позашкільні мистецькі навчальні заклади, орієнтуючись на сучасні реальні потреби освітнього ринку, стають центрами духовного збагачення, осередками спілкування дітей і дорослих у сфері культури [3].

Першу музичну школу області було засновано в жовтні 1933 року шляхом злиття Вінницького музичного технікуму і професійної музичної школи (які діяли у місті в 1920-х роках) з музичною школою-студією при радіокомітеті [8]. Відбулося це завдяки активній участі видатного педагога-скрипаля, професора Столярського С.П.

Першим директором було призначено Брондза Ю.Г. – талановитого скрипаля, учня проф. Столярського. Під час війни 1941–1945 років більшість викладачів знаходились на фронті або в евакуації. І тільки з вересня 1944 року, після визволення Вінниці від фашистів, музична школа відновлює свою роботу. В різний час директорами школи були Букаєва Н.М., Герзон І.Д., Шерр Б.Р., Вікторовський Ю.П., Калюжний Б.С., Ковальов Ю.Т., Решетько Л.П., України Гуцалюк В.І. З вересня 2010 року на посаді директора музичної школи № 1 працює кандидат мистецтвознавства Т.В.Бурдейна-Публіка.

Чималий внесок в навчально-виховний процес у школі зробили талановиті педагоги Г.І.Масляева, Л.Б.Медник, Н.Г.Глазова, Р.А.Сіроха, В.І.Меркулов, Н.Д.Немченко, Л.І.Штомпель.

В музичній школі навчається близько 500 учнів, на 6 музичних відділах – фортепіанному, вокально-хоровому, музично-теоретичному, струнно-смічковому, відділі духових та ударних

інструментів, відділі народних інструментів. Ведеться навчання дітей гри на вісімнадцяти інструментах. На умовах самоокупності функціонують відділи театрального мистецтва, бальної хореографії, сучасної хореографії, естрадний відділ (синтезатор, естрадний спів), групи раннього естетичного розвитку дітей віком 3-5 років («Гармонія», «Акорд», «Соловейко»), молодша (5-6 років) і старша (6-7 років) підготовчі групи, мистецькі студії для дорослих та підлітків.

На сьогодні в музичній школі №1 функціонують такі музичні колективи: духовий оркестр (керівник В.І.Гуцалюк); «зразковий хор старших класів» (кер. А.В.Гапоненко); два хори молодших класів (кер. Л.В.Костенко); оркестр народних інструментів (кер. Р.В.Піріг); камерний оркестр струнно-смичкових інструментів (кер. О.О.Селезньова). Також працює ряд ансамблів – бандуристів (кер. О.П.Плакса), гітаристів, домристів (кер. Я.В.Пекарчук), ансамбль скрипалів молодших класів (кер. Л.Л.Громова), вокальний ансамбль молодших класів, ансамблі малих форм.

За підтримки Вінницької обласної державної адміністрації та Вінницької обласної ради 19-21 жовтня 2012 року в музичній школі №1 м. Вінниці було започатковано і проведено I Міжнародний конкурс юних виконавців «Подільський водограй». Одним з організаторів конкурсу є Генеральне консульство Республіки Польща у м. Вінниця. Учасники конкурсу – учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) України та зарубіжних країн.

Дитяча музична школа №2 заснована у 1976 році. Побудована за спеціальним проектом і є найбільшою базовою школою естетичного виховання у Вінницькій області. Чотирьохповерхове приміщення містить 50 навчальних аудиторій, хоровий, оркестровий, хореографічний та художній класи, бібліотеку та музейну кімнату, концертний зал на 300 місць.

З 1982 року заклад очолює заслужений працівник культури України Ліпський Л.І. Сьогодні у навчально-виховній роботі задіяно близько 90 висококваліфікованих викладачів, які успішно продовжують традиції, закладені педагогами у 1980-х роках у всіх сферах методичної, виховної та концертної роботи музичної школи. Чималий внесок у скарбницю досягнень зробили викладачі А.С.Атензон, Т.Г.Меценатова, Л.Л.Баркалова, С.В.Хорунжа, Л.І.Юр'єва, С.В.Колодій, Л.С.Сухощєєва, В.П.Остроухов, Н.М.Подкопаєва.

Сьогодні серед викладачів заслужений артист України, талановитий хормейстер Волков В.О., кандидат педагогічних наук Ліпська С.Л., 22 викладачі, які мають звання викладач-методист і старший викладач. Славу й визнання закладу приносять учні викладачів Л.Ф. Калєбошиної, Н.В. Белової, В.В. Пєскової, Н.І. Павлової, Г.І. Лебідь, А.А. Ковалика, О.В. Подгурської, О.А. Кульчицької та багатьох інших.

У школі функціонують три основних відділення: 1. Музичне – фортепіанний, струнно-смичковий, народний відділи, відділ духових та ударних інструментів, синтезатор, хоровий відділ, відділ сольного співу (академічного та естрадного); 2. Художнє – (малюнок, живопис, композиція, скульптура); 3. Хореографічне (класичний танець, спортивний бальний танець, народно-сценічний танець і сучасний танець).

В музичній школі №2 навчається більше 1000 учнів. За роки існування школа випустила понад 3,5 тис. учнів.

Викладачі школи успішно використовують різні форми навчання, як індивідуальну роботу з учнями, так і колективну. Виховують любов до музики й мистецтва взагалі, формують естетичні смаки, розвивають здібності й таланти своїх вихованців, прищеплюють повагу до народних традицій і звичаїв рідного краю та культури інших народів. Систематично підвищують свою кваліфікацію шляхом проведення лекцій, майстер-класів, методичних доповідей, відкритих уроків.

Значна увага приділяється роботі з учнівськими колективами. В школі існують такі колективи: оркестр баяністів (керівник Н.Л. Богданова), духовий оркестр (кер. А.А. Ковалик), хори старших і молодших класів (кер. В.О. Волков, Л.П. Ількова), зразковий ансамбль бандуристів «Намисто» (Н.І. Павлова), ансамблі гітаристів, домристів (В.В. Піскова), скрипалів (О.В. Подгурська), ансамбль народних інструментів, ансамбль ударних інструментів (О.Є. Боровський), вокальний ансамбль, фольклорний ансамбль «Вишиваночка» (Г.І. Лебідь), танцювальний колектив «Вітерець» (Г.І. Смоленцева).

Учні школи активно приймають участь у конкурсах, фестивалях і виставках у багатьох містах України та за її межами. Щорічно в школі проводяться звітні концерти на всіх відділах, персональні виставки та сольні концерти учнів, звітні виставки живопису та декоративно-прикладного мистецтва, творчі звіти викладачів школи, шкільні конкурси «Юний митець року», «Викладач року» та ін.

В 2011 році свій 35-річний ювілей школа відзначила проведенням нового творчого проекту – мистецького фестивалю, в рамках якого відбулося 10 різноманітних заходів за участю учнів і викладачів музичної школи [4].

Вінницька дитяча школа мистецтв створена 1990 р. Міністерством культури Української РСР. Завдяки особистому досвіду в галузі культурно-освітньої роботи, цілеспрямованості, енергійності, комунікабельності керівник школи Зінько Я.В. за короткий час з успіхом створює висококваліфікований педагогічний колектив та організовує навчально-виховний процес першої в області школи мистецтв. У школі працюють відділення: музичне (фортепіанний, струнно-смичковий відділи, відділ народних інструментів, відділ духових та ударних інструментів, відділ теоретичних дисциплін, хорового та сольного співу); хореографічне відділення; відділення образотворчого мистецтва; підготовче відділення.

В 2007 році на відділі образотворчого мистецтва розпочато навчання дітей керамічному мистецтву та відкрито перший в області клас кольорової комп'ютерної графіки.

Сьогодні педагогічний колектив школи мистецтв нараховує 69 викладачів. Це талановиті, досвідчені музиканти і педагоги – Зінько Я.В., Коробова Н.В., Ряполов А.М., Радіщева Т.Я., Рахімова О.Є., Хоменко Г.В., Нечмоня Т.П., Колесник О.А. та ін. У школі творчо працюють такі колективи: оркестри народних інструментів учнів та викладачів, ансамблі баяністів, акордеоністів, бандуристів, гітаристів, камерний ансамбль, різноманітні ансамблі малих форм, хори молодших, середніх та старших класів, вокальний ансамбль «Мрія», жіночий вокальний ансамбль викладачів «Чарівниця», зразковий ансамбль танцю «Подольночка», учнівсько-викладацький естрадний театр.

Керівництво школи значну увагу приділяє підвищенню професійної майстерності педагогічного колективу. Досягнення школи відомі далеко за її межами. Учні школи приймають участь і здобувають перемоги на численних Міжнародних, Всеукраїнських, обласних та міських конкурсах, фестивалях і виставках.

Школа мистецтв «Вишенька» була створена у жовтні 2002 року за рішенням 4 сесії Вінницької міської ради. В школі працює 3 відділення: музичне (фортепіанний, народний, струнно-смичковий, теоретичний відділи, відділ хорового та сольного співу, відділ духових та ударних інструментів, відкрито клас композиції), хореографічне (класичний, народно-сценічний, спортивно-бальний, сучасний танці) та відділення образотворчого мистецтва (живопис, малюнок, композиція, планується відкриття класів кераміки, бісероплетіння, художньої вишивки, комп'ютерної графіки). Працює підготовче відділення. На засадах самоокупності працюють групи загально-естетичного виховання, художня та хореографічна студії, театральний відділ, групи вивчення англійської мови.

Педагогічний колектив школи становить 43 викладачі, з них 42 – з вищою освітою. Сьогодні в школі навчається близько 800 учнів.

З 6 років діти навчаються в групах загально естетичного виховання: малюють, танцюють, вивчають музичну грамоту. В 7-8 років у підготовчій групі діти самі обирають напрям за яким будуть навчатись далі – музика, малювання чи хореографія. На художньому відділі навчається 130 учнів. В 1-й клас вступають діти в 9 років. Навчання триває 6 років. Учні художнього відділу активно беруть участь у міських, обласних, всеукраїнських і міжнародних конкурсах, займаючи призові місця [1]. Для хореографічного відділу нещодавно було відкрито нове приміщення, де займаються близько 300 вихованців. В школі мистецтв «Вишенька» діє низка творчих колективів: хори молодших та старших класів, ансамблі скрипалів, гітаристів, народних інструментів, вокальний ансамбль та ансамбль сучасного танцю, викладацькі вокальний та естрадний ансамблі, зразковий ансамбль народного танцю «Джерельце». Планується створення симфонічного та духового оркестрів, відкриття класу звукорежисури та балетної студії.

Вінницька дитяча художня школа заснована 1960 року. Навчальна програма школи розрахована на отримання учнями початкової художньої освіти протягом 4 років. Учні вивчають дисципліни: живопис, рисунок, композицію, скульптуру, історію образотворчого мистецтва. Працюють групи декоративно-прикладного мистецтва та комп'ютерної графіки. При художній школі також є підготовча група (для дітей 9-12 років) та вечірня художня студія (від 13 років).

Викладачі та учні школи приймають участь в художніх конкурсах і проектах всеукраїнських та міжнародних рівнів, у загальноміських заходах і святах. Незабаром планується відкриття філії художньої школи в різних районах міста – Тяжилів, мікрорайон Поділля, с. Пирогово. Очікується, що філії працюватимуть на засадах самоокупності. В найближчих планах художньої школи відкриття дорослої мистецької студії, де навчатимуть графічному та комп'ютерному дизайну, дизайну інтер'єру та ландшафту, художній фотографії, різновидам вишивки, художньому текстилю, моделюванню одягу та іншим видам художнього і декоративно-прикладного мистецтва.

На сучасному етапі оновлюються зміст, форми і засоби мистецтва, виникають нові професії, пов'язані з розвитком системи інформаційно-інноваційних технологій. З'являються навчальні заклади нового типу, з гнучкими планами навчання, здатні швидко реагувати на запити сучасності.

Вищу мистецьку освіту у Вінницькій області сьогодні надають такі навчальні заклади: Вінницьке училище культури і мистецтв імені М. Д. Леонтовича (I рівень акредитації); Вінницький обласний гуманітарно-педагогічний коледж – музично-педагогічне відділення (I рівень акредитації);

Тульчинське училище культури (I рівень акредитації); Барський педагогічний коледж імені М. Грушевського – музично-педагогічне відділення (I-II рівень акредитації); Інститут педагогіки, психології і мистецтв Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського – спеціальність «Музичне мистецтво» (IV рівень акредитації).

Вінницьке училище культури і мистецтв імені М. Д. Леонтовича – провідний мистецький навчальний заклад, що створений 1958 р. як «Музичне училище». В 1968 році закладу присвоєно ім'я видатного композитора і педагога М.Д.Леонтовича, який свого часу жив і працював на Вінниччині. В 1997 році постановою Кабінету Міністрів України музичне училище реорганізовано у Вінницьке училище культури і мистецтв ім. М.Д.Леонтовича. З 2004 року його очолює заслужений артист України, співак і композитор Станіслав Городинський. Завдяки його невтомній праці, таланту, ентузіазму і людяності Вінницьке училище культури і мистецтв після важких 90-х років піднялось на новий, вищий рівень. Було оновлено та розширено навчальну та створено сучасну матеріальну базу.

Надзвичайно важливими подіями в житті не тільки училища, а й всієї Вінницької області стало відкриття театрального (1993) та хореографічного (2000) відділів. Таким чином театри міста отримали професійних талановитих акторів – вихованців театрального відділу. А на хореографічному відділі отримали змогу навчатися вихованці мистецьких шкіл, аматорських дитячих і дорослих хореографічних колективів з усіх районів області. Училище готує молодших спеціалістів за трьома спеціальностями: «Музичне мистецтво» (спеціалізації «Фортепіано», «Оркестрові струнні інструменти», «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Народні інструменти», «Академічний спів», «Народний спів», «Естрадний спів», «Хорове диригування», «Теорія музики»); «Акторське мистецтво» (актор драматичного (лялькового) театру, керівник дитячого театрального колективу), «Хореографія» (керівник хореографічних колективів, артист хореографічних колективів, викладач хореографії). Плідно працюють творчі колективи – симфонічний і духовий оркестри, оркестр народних інструментів, камерний оркестр, хор, театр народного танцю, вокальні та інструментальні ансамблі, джазовий ансамбль.

В училище працює студентське наукове товариство, яке очолює заступник директора Н.Я.Фіськова. У березні 2011 року на базі училища проведено Першу регіональну науково-практичну студентську конференцію «Музикознавчі студії Поділля – 2011». Вперше у м. Вінниці втілено ідею регіональної музикознавчої конференції, яка зібрала творчу молодь з вищих мистецьких навчальних закладів.

За роки існування училище підготувало близько 5 тис. фахівців. Серед випускників видатні музиканти, лауреати міжнародних і всеукраїнських конкурсів, народні та заслужені артисти, доктори та кандидати наук, що свідчить про високий рівень викладацької роботи у закладі [4].

До 55-річчя Вінницького училища культури і мистецтв ім. М.Д.Леонтовича з 26 лютого по 21 травня 2013 року проходив Музичний фестиваль, в рамках якого відбудеться 16 концертів за участю студентів та викладачів, учнів школи-студії та випускників училища.

Тульчинське училище культури розпочало свою діяльність в 1930 році як технікум масової політичної освіти, готуючи клубних працівників та бібліотекарів. В 1961 році заклад перейменовано в культурно-освітнє училище, працює заочне відділення. В листопаді 1990 року училище перейменовано в училище культури, що стає базою для проведення семінарів та нарад серед споріднених навчальних закладів України.

В останні роки Тульчинське училище культури активно співпрацює з вищими навчальними закладами III–IV рівня акредитації. З 2006 р. училище ввійшло до навчально-наукового комплексу Рівненського гуманітарного університету. А з 2010 р. укладено угоду про спільну діяльність Київського національного університету культури і мистецтв та комунального вищого навчального закладу «Тульчинського училища культури».

Сьогодні заклад готує молодших спеціалістів з галузей знань: «Культура» («Бібліотечна справа», «Діловодство», «Народна художня творчість»); «Мистецтво» («Хореографія», «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво»); «Сфера обслуговування» («Туристичне обслуговування»).

2010 р. заклад відзначив свій 80-річний ювілей. За роки існування училище підготувало близько 13 тис. спеціалістів, переважна більшість яких успішно працює в закладах культури України [6]. В училищі працює ряд народних аматорських колективів: оркестр українських народних інструментів «Сопілка калинова», естрадний оркестр, духовий оркестр, хоровий колектив,

фольклорно-інструментальний ансамбль «Кобза», ансамбль сучасного танцю «Глорія», ансамбль танцю «Намисто», фольклорно-драматичний театр «Червона калина», жіночий ансамбль «Зореграй», чоловічий ансамбль «Юність», жіноче тріо «Ярославна», ансамбль автентичного співу, фотовідеостудія «ТУК – студія».

Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж заснований 1931 року як педагогічний технікум в містечку Немирові на Вінниччині. 2004 року за наказом Міністерства освіти і науки України училище реорганізовано у Вінницький обласний комунальний гуманітарно-педагогічний коледж.

Музично-педагогічне відділення Вінницького гуманітарно-педагогічного коледжу засноване 2001 р. Відділення здійснює підготовку вчителів музики загальноосвітніх шкіл та музичних керівників дошкільних навчальних закладів за напрямом підготовки «Музичне мистецтво». Студенти мають можливість навчатися грі на таких музичних інструментах: фортепіано, баян, акордеон, скрипка, бандура, гітара та струнні народні музичні інструменти, духові інструменти. Обов'язково навчаються вокалу, диригуванню, додатковому музичному інструменту, акомпанементу, теорії та історії музики. За 4 роки навчання студенти отримують гарну фахову підготовку і освітньо-кваліфікаційний рівень «молодший спеціаліст». Очолює музично-педагогічне відділення викладач-методист, відмінник МОН України Мартинюк Р.А. На відділенні функціонує і ряд народних творчих колективів: жіноча хорова капела, хоровий колектив мішаного складу, оркестр народних інструментів, фольклорний ансамбль «Троїсті музики», хореографічний колектив «Барви весни», вокальний ансамбль української пісні «Веселка», ансамблі баяністів та бандуристів, жіночий вокальний ансамбль «Камертон».

В 2010 році при Вінницькому гуманітарно-педагогічному коледжі на базі музично-педагогічного відділення запроваджено щорічний Регіональний конкурс вокальної та інструментально-виконавської майстерності «Струни Поділля». Метою конкурсу є підтримка творчо обдарованої молоді, обмін професійним досвідом у галузі музичної педагогіки та виконавства, підвищення рівня музично-естетичної освіти дітей області, виявлення талановитих дітей для подальшого навчання в мистецьких вищих навчальних закладах України.

У конкурсі беруть участь учні 9-11-х класів загальноосвітніх шкіл, дитячих музичних шкіл, музичних студій, шкіл мистецтв, вихованці позашкільних навчальних закладів, а також діти без музичної освіти з певним рівнем вокально-виконавської майстерності. Конкурс проходить у номінаціях: вокал (академічний спів, народний спів, естрадний спів) та інструментальна гра. Переможці конкурсу нагороджуються дипломами і отримують пільги під час вступу до Вінницького гуманітарно-педагогічного коледжу на музично-педагогічне відділення.

Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені Михайла Грушевського заснований 1985 р. як педагогічне училище. В 2003 році Вінницькою обласною радою заклад перейменовано в гуманітарно-педагогічний коледж ім. М.Грушевського. В структурі коледжу 2 відділення: педагогічне (спеціальності «Дошкільна освіта», «Початкова освіта», «Музичне мистецтво», «Образотворче мистецтво») і гуманітарне («Правознавство», «Видавнича справа та редагування»). Студенти коледжу навчаються за чотирма напрямками підготовки: «Педагогічна освіта» (спеціальності «Дошкільна освіта», «Початкова освіта»), «Мистецтво» («Музичне мистецтво», «Образотворче мистецтво»), «Право» («Правознавство»), «Журналістика та інформація» («Видавнича справа та редагування»). З 1992 року навчальний заклад здійснює підготовку за спеціальностями «Музичне мистецтво» та «Образотворче мистецтво».

З 2007 року в коледжі проводиться Тиждень відкритих дверей в рамках якого проходять творчі конкурси для майбутніх абітурієнтів спеціальності «Музичне мистецтво» – «Україна має таланти», «Я і Україна», «Україна моїми очима».

В навчальному закладі працює 18 колективів, 10 з яких носять звання «народний»: мішана хорова капела, жіноча хорова капела, ансамбль народних інструментів, фольклорний ансамбль «Калинове намисто», ансамбль автентичного співу Східного Поділля «Голоси предків», чоловічий ансамбль «Пісенний ряс», чоловічий ансамбль «Ельдорадо», ансамбль козацької пісні, жіночий квартет «Магія звуків», тріо викладачів «Зорецвіт».

Випускники спеціальності «Образотворче мистецтво» працюють викладачами в загальноосвітніх школах та ВНЗ різних рівнів акредитації, є серед них художники-дизайнери, архітектори, художники-фотографи, працівники дизайнерських фірм [2].

Інститут педагогіки, психології і мистецтв Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського започаткував свою історію зі створення 1956 р. факультету підготовки вчителів початкових класів і 1968 р. музично-педагогічного факультету. В

2007 році факультет підготовки вчителів початкових класів було реорганізовано в інститут педагогіки і психології. А в 2011 році на базі інституту педагогіки і психології та музично-педагогічного факультету було створено інститут педагогіки, психології і мистецтв. Тут отримують вищу освіту за освітньо-кваліфікаційними рівнями «бакалавр», «спеціаліст», «магістр».

Напрямок підготовки «Музичне мистецтво» охоплює такі спеціалізації: «художня культура», «режисура музично-виховних шкільних заходів». Випускники отримують диплом вчителя музичного мистецтва та художньої культури, організатора музично-виховних шкільних заходів. Підготовку майбутніх фахівців здійснюють кафедра хорового мистецтва і методики музичного виховання та кафедра музикознавства та інструментальної підготовки.

За напрямками підготовки «Початкова освіта» і «Дошкільна освіта» зі спеціалізацією «Мистецтво» студенти отримують кваліфікацію вчителів початкових класів і мистецтва (музичного, образотворчого, художньої культури). Підготовку здійснює кафедра мистецької підготовки.

Мистецький напрям забезпечує і функціонування студентських колективів, творчість яких добре відома в місті та поза його межами. Це своєрідні художні лабораторії, де набувають творчих навичок і удосконалюють свої вміння багато поколінь студентської молоді. Серед них – і колективи з давньою історією, і порівняно молоді. Так, в 1957 році з числа студентів різних факультетів була створена хорова капела Вінницького педагогічного університету під керівництвом К.П.Семенова. У 1977–2003 рр. хорову капелу очолював народний артист України, професор, завідувач кафедри хорового мистецтва та методики музичного виховання В.І.Газінський. Завдяки його таланту та величезній праці колектив набув найвищої майстерності та визнання. З 2003 року капелою керує заслужений артист України, доцент К.Л.Дабіжа, хормейстер (з 1996 року) – заслужена артистка України, доцент Т.О. Лозінська, концертмейстер – Н.О. Воропаєва. В репертуарі колективу твори зарубіжної та вітчизняної класики, обробки народних пісень, сучасні хорові твори.

В 70-х роках починають свою творчу діяльність ансамбль пісні і танцю «Веснянка» (засновник — М.В. Плашкевич), оркестр народних інструментів та жіноча хорова капела, а у 80-х фольклорний гурт «Щедрик» (засновник — А.С. Дзюба) під керівництвом заслуженого працівника культури України, доцента М.В.Вацьо.

Оркестр народних інструментів (з 1972 року, засновник – В.А.Рябінін) неодноразово перемагав в оглядах художньої самодіяльності, телевізійних конкурсах, виступав у Києві, Тернополі, Полтаві, Запоріжжі. З 1997 року оркестром керував старший викладач В.О.Заїчко. Сьогодні колектив очолює старший викладач І.В.Єфіменко.

Народна жіноча хорова капела (заснована 1979 р.) – один з провідних колективів університету. Засновником і керівником до 1997 року була заслужений працівник культури України, доц. Г.М.Шкільнюк, талановитий хормейстер, блискучий педагог. В 1988 році капела отримала звання народного. В травні 1997 року жіноча капела стала лауреатом обласного туру Третього міжнародного хорового конкурсу, присвяченого 120-річчю з дня народження М.Д.Леонтовича і одержала Гран-Прі.

З 1997 року народну жіночу капелу очолює доц. Н.Є.Кравцова, хормейстер – І.В.Пацкань, концертмейстер – артистка Вінницької обласної філармонії М.В.Червоній.

Серед нових мистецьких колективів слід відзначити естрадно-джазовий оркестр (худ. керівник і диригент – доктор пед. наук, професор Б.А.Брилін), ансамбль «Веселі передзвони» (керівник — кандидат педагогічних наук І.Г.Барановська); вокальний ансамбль «Інтермецо» (керівник — старший викладач Ю.О.Поплавська); ансамбль баяністів (керівник — старший викладач Т.Т.Маринчук).

Мистецькі кафедри інституту педагогіки, психології і мистецтв проводять виїзні засідання в педагогічних училищах міста і області з метою надання методичної допомоги та обміну досвідом роботи. Щільні творчі контакти налагоджені з Вінницьким училищем культури і мистецтв ім. Леонтовича.

В 2005 році в інституті започатковано Міжнародну науково-практичну конференцію студентів та молодих науковців «Слов'янське музичне мистецтво у контексті європейської культури». Конференція проходить кожні 2 роки.

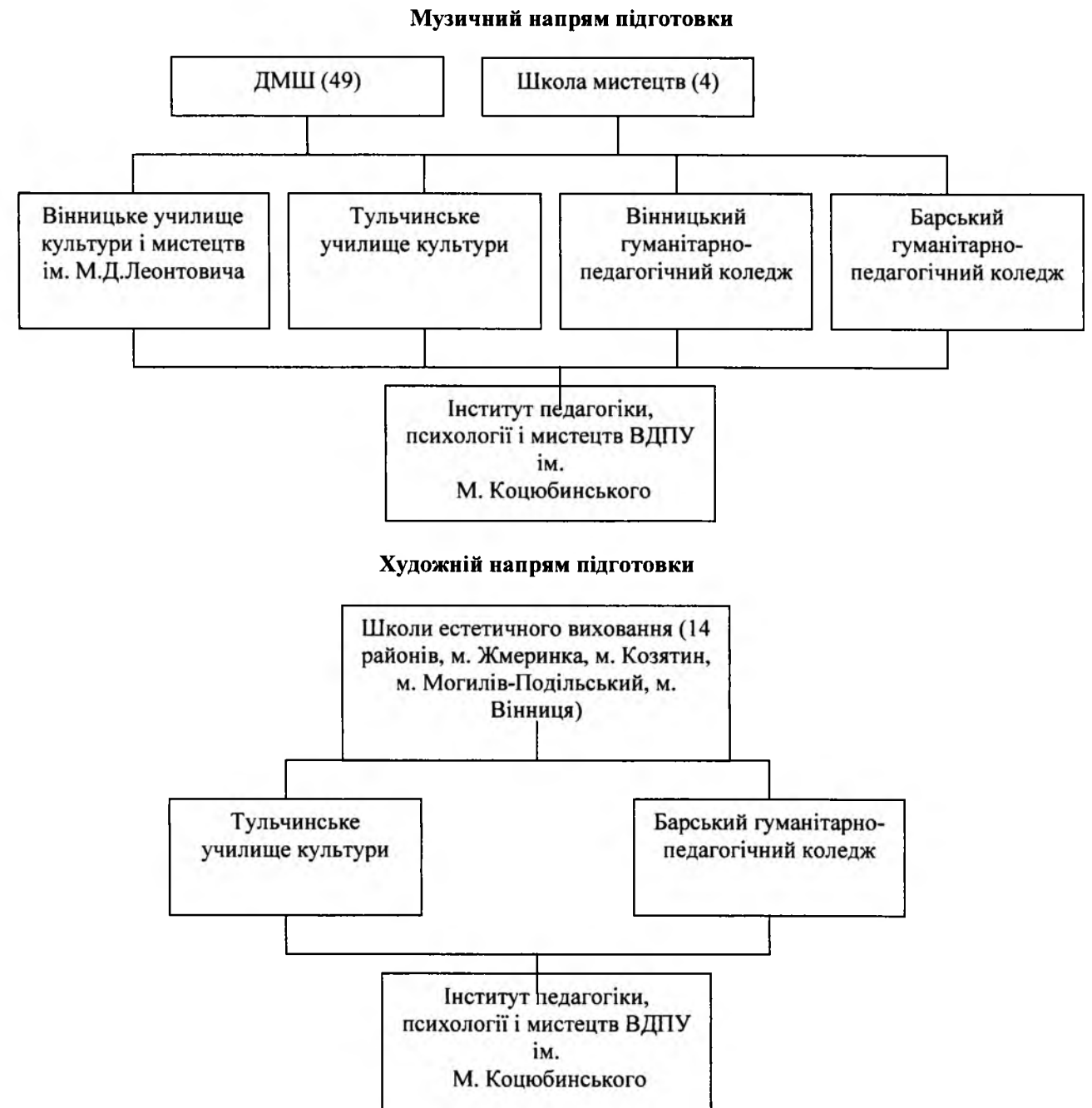
З 2011 року на базі інституту щорічно проводиться Регіональний конкурс музично-виконавської майстерності серед молоді та юнацтва. Метою конкурсу є активізація музичної творчості учнівської молоді та студентства; популяризація спеціальності «Музичне мистецтво»; заохочення талановитої молоді до вступу в університет; підтримка творчої праці викладачів, вчителів, керівників студій. В конкурсі можуть брати участь студенти музичних та педагогічних училищ і коледжів, учні старших класів, інструментальні колективи загальноосвітніх і музичних шкіл, шкіл мистецтв, музичних студій та інших позашкільних навчальних закладів. Конкурс

проходить у номінаціях: хорове мистецтво, вокальне мистецтво, фортепіанне виконавство, оркестрові інструменти – сольне виконавство і ансамблева гра.

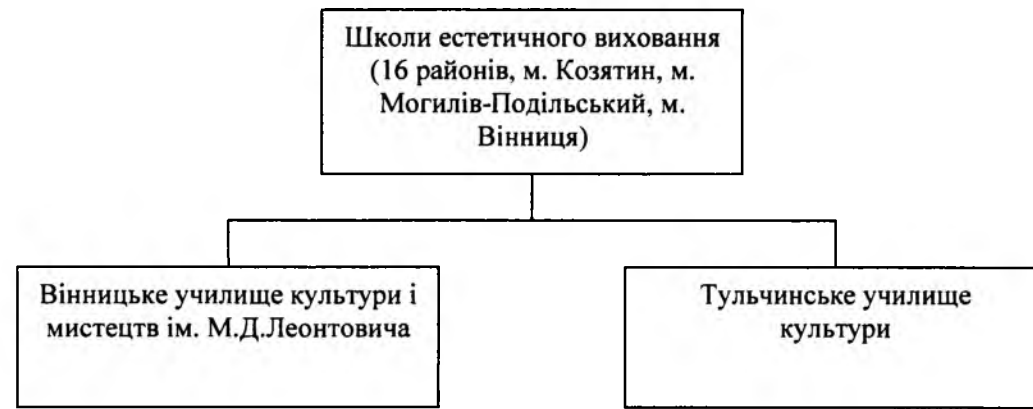
Інститут педагогіки, психології і мистецтв плідно співпрацює з науковими установами та вищими навчальними закладами України та зарубіжжя. Підписано угоди про науково-дослідне і навчальне співробітництво з педагогічним факультетом Куявсько-Поморської вищої школи в Бидгощі (Польща, 12 вересня 2011 р.) та з Інститутом мистецтв Академії Поморської в м. Слущк (Польща, червень 2009 р.). Це дає можливість викладачам обмінюватися науковими ідеями, досвідом навчання студентів і викладання фахових дисциплін.

Таким чином, багатоступенева і безперервна система мистецької освіти на Вінничині в цілому зберегла свої форми й естетичні пріоритети за період незалежності. Таблиця 2 візуалізує її сучасний стан функціонування.

Таблиця 2



Хореографічний напрям підготовки



1. 50 років Вінницькому училищу культури і мистецтв ім. М.Д.Леонтовича. – Вінниця : ДП «Державна картографічна фабрика», 2008. – 176с.
2. 90 років Вінницькому державному педагогічному університету імені Михайла Коцюбинського / Упор. А.М.Подолінний, Б.В.Хоменко / Вінниця, 2002. – 186 с.
3. Альма-матер, що гріє... зірок // Вінничанка. – 2011. - №6.
4. Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені Михайла Грушевського. [Електронний ресурс] / Доступно за адресою : bar-bgrk.at.ua
5. Жучинська О. Світ навколо нас очима наших юних талантів / Олена Жучинська // 33 канал. – 2013. – 30 січня.
6. Історія української культури / За ред. О.Ю.Павлової. – К. : «Центр учбової літератури», 2013. – 340 с.
7. Купецька І. Дорослих учитимуть співати, танцювати й малювати / Ірина Купецька // Місто. – 2013. – 30 січня.
8. Макарова О. У храмі мистецтв святкують ювілей / Оксана Макарова // Вінницька газета. – 2011. – 15 квітня.
9. Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в ХХІ столітті : Аналітична доповідь українською, російською, англійською мовами / за наук. ред. Л.М.Масол. – К. : Аура Букс, 2012. – 240 с.
10. Оаза культури і мистецтва // Вінничанка. – 2011. – №4. – С. 16–17.
11. Пономарьова О.М. Проблемне поле сучасної мистецької освіти України / О.Пономарьова // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2012. – №4. – Ч. I.
12. Сайт Міністерства культури України [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua/>
13. Троян В. Краса іде, добро несе / Валентина Троян // Вінницький край. – 2010. – №4. – С. 126–129.
14. Школи естетичного виховання Вінницької області (статистичні дані за 2010 рік). – Вінниця. – 2010.

В статті представлено аналіз функціонування системи художественного образования Винниччини періода незалежності України. Виділені учебні заведення як составні системи художественного образования и динамика их деятельности в течение исследуемого периода.

Ключевые слова: художественное образование, Винниччина, учебні заведення, динамика функціонування.

The article presents the analysis of the art education system functioning in Vinnytsia region during the years of independence of Ukraine. Educational establishments as constituent parts of the artistic education system and dynamics of their functioning during the given period are singled out.

Key words: artistic education, Vinnytsia region, educational establishments, dynamics of functioning.

ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ

УДК 78.071

Остан Майчик

ДІЯЛЬНІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ-ПРАКТИКІВ ГАЛИЧИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ХОРОВОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ РЕГІОНУ

У статті здійснено розгляд чинників формування особливостей хорового творчого доробку композиторів-практиків Галичини ХІХ – поч. ХХ століття. Виявлено його зумовленість репертуарними потребами, рівнем та призначенням очолюваних колективів, соціокультурними запитами, полінаціональними традиціями регіону та характером фахової освіти.

Ключові слова: композитор-практик, хорова творчість, регіональні традиції.

Українське хорове мистецтво та хоровий рух загалом віддавна привертала увагу дослідників, оскільки історично складала осердя духовного життя народу і найповніше відображала світоглядні зміни та еволюцію національної самоідентичності в умовах тривалої бездержавності. Відтак хорові колективи вельми часто переростали суто мистецькі завдання і ставали суспільно-національними осередками, в яких формувались прототипи майбутніх державницьких структур. Розвиток хорової традиції західноукраїнського регіону у ХІХ столітті (та Галичини зокрема) був тісно пов'язаний з літургічною практикою, осередками музичної освіти та суспільно-культурними інституціями. Метою даної статті є виявити соціокультурні чинники та регіональні традиції, що сформували підґрунтя хорової творчості композиторів-практиків Галичини.

Наймасштабнішими працями, де розглядаються загальнокультурні та мистецькі процеси у Західній Україні, є дослідження О.Гринюк [2], музичне мистецтво Галичини зокрема – Л.Мазепи [4], І.Бермес [1], С.Стельмашука [11], Л.Мороз [7], М.Бурбана [2] та ін.

Визначним центром плекання музично-хорового мистецтва регіону у першій половині ХІХ ст. став Перемишль. Тут при його катедральному соборі діяв дяківський інститут, а у 1828 році було організовано мішаний хор та українську співацько-музичну школу, де навчання вели чеські композитори, диригенти і педагоги А.Нанке, В.Серсавій, Ф.Лоренц, Л.Седляк, що послужило підставою формування важливого для музичного мистецтва краю високопрофесійного виконавсько-освітнього осередку [3]. На зразок львівського та перемиського осередків духовного співу церковні хори почали виникати на Дрогобиччині та інших регіонах і вже на початку ХХ ст. майже в кожному селі при церкві діяв хор.

У середині ХІХ століття істотними осередками української церковної музики стала духовна семінарія та бурса Ставропігійського інституту, серед організаторів музичного життя слід назвати громадських діячів та керівників хорів: Г.Шашкевича, Я.Нероновича, І.Сінкевича, згодом – М.Вербицького, І.Лаврівського та ін. Композиторами-практиками, які поєднували в собі діяльність діячів-організаторів, фольклористів, режисерів, диригентів і творців репертуару другої половини ХІХ ст. (солоспівів, інструментальних творів, музики до театральних вистав, фольклорних обробок, світських та духовних хорових композицій) були Петро Любович, Максим Копко, Теодор (Федір) Богдан Леонтович, Олексій Заклинський, Ромуальд Зарицький, Микола Кумановський, Матвій Рудковський, І.Купріян, А.Кужеля, Р.Ганінчак. Саме їх твори, поряд з композиціями М.Лисенка, М.Вербицького, І.Лаврівського, С.Воробкевича, А.Вахнянина, В.Матюка, О.Нижанківського найширше виконувались у тогочасних концертних програмах.

Так, **Матвій Рудковський** – диригент бурси Ставропігійського інституту у Львові та викладач музики у різних навчальних закладах є автором хорів «Щастя нам, Боже» (на сл. І.Гушалевича, 1849), «Молитва дівиці», «Многая літа» (обидва 1869), ряд духовних творів [9, с. 24–25]. Випускник духовної семінарії у Львові **Петро Любович** – диригент церковного хору у Перемишлі (від 1854 р.) є автором «Служби Божої». Інший вихованець цього навчального закладу – керівник семінарського хору, скрипаль та цитрист **Дмитро Андрійко** – автор «Вінка з народних мелодій» та «П'єс для пінія в «Кобзарі», що включають тридцять хорових фольклорних обробок [6, с. 174–175]. У бурсі при

вищезгаданому Ставропігійському інституту у Львові та у вчительській семінарії отримав освіту, у тому числі і музичну **Василь Верховинець** (Костів)*, який практикував як хормейстер театру «Руської бесіди» у Львові (1899) та трупі М. Садовського (1906).

Українське хорове мистецтво Галичини розвивалося завдяки інтенсивній багатосторонній діяльності численних співацьких та хорових товариств, також національних об'єднань іншого спрямування з хорами при них, серед яких «Боян»**, «Теорбан», пізніше – «Союз співацьких і музичних товариств», а також «Руська бесіда», «Просвіта», «Січ», «Сокіл». Кожна з цих інституцій несла в собі потужний заряд прагнення до піднесення національної свідомості, розвитку української культури, науки, освіти, мистецтва. Під їх впливом організовуються аматорські духові оркестри, танцювальні, драматичні, гімнастичні гуртки та самодіяльні хорові колективи у селах Іванцево, Зубрці, Сапагів, Присівці, Острів, Печеніжин, Верхнє Синевидне, Скала, Струсів, Настасів та ін. [6, с. 20–24]. Згодом до них долучаються хорові колективи «Сурма», чоловічі хори міщанського товариства «Зоря» у Львові, Дрогобичі та Бориславі, співочі гуртки «Робітничої громади», що діяли в Дрогобичі, Східниці, Стебнику. Чимало з них брало участь у нотовидавничій справі, організації мистецьких конкурсів, надавало матеріальну допомогу для навчання українських музикантів за кордоном.

При співучасті Андрія Чайковського та відомого українського композитора і диригента Остапа Нижанківського в Бережанах було відкрито хорове товариство «Бережанський Боян», яке стало центром культурно-освітнього життя цього регіону Тернопільщини. Деякий час у «Бережанському Бояні» працював відомий композитор Денис Січинський. Спів у гімназії був факультативним предметом: його вели керівники Бережанських хорів, а підготовкою до концертів керували самі учні [10].

У зрілі роки головою хорового товариства «Станіславівський Боян» працював проф. Микола Лепкий а його диригентом – І. Смолинський. Це товариство включало хор, музичну школу, драматичний гурток, нотну бібліотеку, музичне видавництво. «Станіславівський Боян» випустив у світ 22 нотні випуски, де були вперше опубліковані деякі твори Дениса Січинського, Михайла Вербицького, Сидора Воробкевича, Миколи Лисенка, Остапа Нижанківського, Йосипа Кишакевича та інших.

В різні роки хор «Станіславівський Боян» очолювали такі видатні музиканти, як Д. Січинський, В. Безкоровайний, І. Смолинський, Я. Барнич, І. Недільський, серед яких більшість – композитори-практики. «Боян» виступав на численних національних урочистостях (зокрема в 1903 р. вітав Миколу Лисенка з нагоди його приїзду до Станіслава).

Діяльність українських хорових товариств розгорталась у співпраці з цілим рядом польських мистецьких об'єднань, зокрема: Товариством Чоловічого Співу «Гармонія», Співочим Товариством «Лютня» («Lutnia»), «Ехо» («Echo»), «Товариством Шанувальників Музики» («Towarzystwo milosnikow muzyki»), «Літературно-Мистецьким Казино» та «Союзом Музичних і Співацьких Товариств Польських і Руських», створеним з метою реалізації особливо масштабних мистецьких проєктів спільними зусиллями польської та української громад. У їх репертуарі поєднувалися хорові композиції українських, інонаціональних місцевих композиторів та приклади світової класики, що зміцнювало міжнародний статус українського хорового мистецтва, створювало прецеденти міжнародної мистецької співпраці.

Друга половина XIX ст. знаменна розбудовою і поширенням музичного шкільництва різних рівнів, де серед однопрофільних та багатопрофільних закладів функціонували фахові навчальні установи з вокально-хоровим спрямуванням [4, с. 95–115, с.119–120]. Композитори з духовною освітою у цей період все активніше залучаються до співпраці з аматорськими хоровими колективами, заповнюючи репертуарні прогалини та все нові виконавські потреби в умовах національного самоствердження та професіоналізації форм концертного життя. Випускник Львівської духовної семінарії, священник, **Микола Кумановський** був керівником кількох хорових колективів та композитором. Серед хорових жанрів у його доробку: Заупокійна Служба Божа, Панахида (1911), 4 в'язанки українських народних пісень для хору (1880 – 1909). Чимало його хорових композицій було

* Керівник Полтавської окружної капели, організатор хорових колективів «Чумак» та «Жінхоранс» (1930), автор хореологічної праці «Теорія українського танцю» та засад етнопедогогіки у дослідженні «Весняночка» (1923). Розстріляний за наказом НКВС.

** Після заснування хорового товариства «Боян» у Львові 24 грудня 1890 р. подібні товариства були відкриті в Перемишлі (1891), Бережанах (1892), Стрию (1894), Коломиї та Станіславові (1895), Чорткові (1898), Чернівцях (1899), Дрогобичі, Снятині і Тернополі (1901), Болехові (1908), Самборі (1914), Бориславі та інших місцевостях.

видано підручною бібліотекою «Львівського Бояна», що свідчить про їх велику популярність [9, с. 164; 6, с. 171]. Ще один священнослужитель (випускник Львівської духовної семінарії, у якій керував хором) **Максим Копко** – хоровий диригент, композитор-аматор, педагог, громадський діяч. Разом з Й.Кишакевичем та адвокатом Т.Кормошем він заснував у 1891 році «Перемиський Боян», у 1892-1907 рр. – викладав музику і керував хором жіночої семінарії у Львові, а згодом – у Харкові. Серед його хорових композицій – кантата «Гамалія» на слова Т. Шевченка для чоловічого, жіночого та мішаного хорів і трьох солістів (1901), сценічна ораторія в 4 актах на сл. І.Луцика (1910), хори «Де срібнолентий Сян пливе», «До Русі» на текст громадського діяча, першого директора чоловічої української гімназії в Перемишлі Григорія Цеглинського (1892), дві Літургії, «Служба Божа» та ін. [9, с. 149; 6, с.172–173].

Якщо у XIX столітті фахова освіта з вокалу та диригентського мистецтва була доступною еліті та нечисленним ентузіастам, музикантам-професіоналам з огляду на практичні потреби ремесла, то на початку XX століття, особливо в ситуації загострення міжнародного протистояння у роки після завершення першої світової війни, саме хорове мистецтво у суспільстві сприймається як вагомий засіб народного просвітництва, національного виховання, становлення громадянської та патріотичної позиції. Тому, хоровий спів стає обов'язковою складовою навчальних програм та інтенсивної позакласної діяльності учительських семінарій, народних, фахових, середніх шкіл (закладів товариства «Рідна школа» (заснованого у 1881 р.), «Учительська громада», «Краєвий шкільний союз»), гімназій, гуртків (кружків), курсів, вдосконалюється методика викладання предмету «спів». «Діяльність цього Товариства («Рідна школа» – *О.М.*) сприяла ...залученню найкращих фахівців, зусиллями яких було оновлено зміст диригентської та співацької підготовки в учительських семінаріях та на курсах. Серед них: С.Людкевич, В.Матюк, А.Вахнянин, М.Бойко, Ф.Колесса та інші – автори шкільних співаників для дітей та вчителів музики» [7, с. 13].

Саме виступи молодіжних хорових колективів склали основу «Святочних обходів», концертів, театральних вистав, «імпрез», як у колах так і в діяльності культурно-освітніх закладів: «...українських культурно-просвітніх товариств («Просвіти», «Рідної Школи»), молодіжних організацій («Сокіл», «Січ», «Пласт»), діяльність яких спрямовувалась на збереження національних, культурно-історичних традицій українського народу, і, у свою чергу, становила альтернативу державній структурі музичної освіти в Західній Україні» [3]. Окрім культурно-громадських і руханкових (гімнастичних) товариств до цього переліку варто долучити «Сільський господар», «Союз українок» та ін. Так, «Союзом українок» у Дрогобичі влаштувалися концерти на честь Тараса Шевченка, Івана Франка, свята матері, Маланки, св. Миколая, «Андріївські вечори», а також «Свята народної ноші та звичаїв» у 1938 р. – оригінальної форми утвердження національних традицій, збереження регіональних культурних особливостей. Високим рівнем у цьому регіоні відрізнялися хорові колективи в приватній народній школі ім. Т.Шевченка та в організації «Пласт», що діяла при українській коедукційній гімназії ім. І.Франка та польській гімназії в Дрогобичі [1]. Основу тогочасного репертуару склали оригінальні твори українських композиторів (наддніпрянських і західноукраїнських), українські народні пісні в опрацюванні М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, Я.Степового, О.Кошиця, Ф.Колесси, С.Людкевича, О.Нижанківського та ін.

У 1906 р. Львівському Університеті з ініціативи «Академічного братства» і при підтримці «Бояна» було створено студентський (академічний) хор «Бандурист» – перший студентський хоровий колектив. Його організатором та першим диригентом був Іван Смолинський, уродженець Перемищини, а серед учасників були Богдан Вахнянин, Адам Коцко, Тарас Шухевич, Роман Любінецький, Петро Артимович, Станіслав Людкевич, Микола Лепкий. У його концертах та гастрольних подорожах по Галичині брав участь Гнат Хоткевич, що, імовірно і дало назву колективу [13, с. 173–174].

Цікавими є приклади міжнародної співпраці освітніх закладів: святкування з виступами шкільних хорів польсько-українського складу у жіночій школі імені Ядвіги в Станіславі 15 березня 1894 року*, концерт на честь Т. Шевченка та А. Міцкевича за участю вихованців львівської вчительської семінарії 5 березня 1895 року, підготований О. Нижанківським та К. Штоллем з хоровими композиціями С. Воробкевича, Г. Ярецького, Я. Галля, М. Лисенка, Й. Баха та ін. [12, с. 99], Шевченківські вечорниці Золочівської гімназії (24 березня 1900 року) з українцями, поляками та євреями у складі учнівського хору** [3]. До цього переліку варто віднести й концерт товариства

* Діло. – 1894. – Ч.52.

** Діло. – 1900. – Ч.61, 62.

«Лютня» 20 січня 1882 р. в Тернополі на користь місцевої «Руської Бурси»^{*}.

Зрозуміло, інтенсивність аматорського хорового руху зумовила активний розвиток творчості, орієнтованої на сили подібних колективів. Серед авторів композицій, які найчастіше зустрічаємо в українських концертних програмах Галичини першої половини ХХ століття знову є і професійні мистці і композитори-практики: К.Стеценко, М.Леонтович, Ф.Колесса, О.Кошиць, О.Нижанківський, Я.Яциневич, Р.Купчинський, Д.Котко, Я.Ярославенко, А.Гнатишин, П.Козицький, вирішені у національно-романтичних стилістичних засадах.

Творчий доробок диригентів та композиторів-практиків, який зумовлений досвідом співпраці з духовними установами, хоровими товариствами, освітніми осередками характеризує репертуарні запити української спільноти регіону даного періоду. Великий внесок у справу організації хорових колективів та поповнення виконавського репертуару зробили **Євген і Тадей Купчинські**^{**} та мистець з українсько-литовським національним корінням, **Йосиф Кишакевич** – співзасновник «Перемиського Бояна», для якого створює репертуар, а після М.Копка та Д.Січинського – очолює його хор. Серед композицій для цього колективу відомі 14 хорових композицій та сольні твори, зокрема балада «Калина» хорова поема «Катерина», канати «Гарасова ніч», «Наша дума», «На вічну пам'ять Котляревському», хор «Заповіт», композиція «Ой нема, нема ні вітру ні хвилі» для хору з оркестром на тексти Т.Шевченка, хорові твори на сл. О.Олеся, Х.Алчевської, Бальмонт-Левицької, Лесі Українки (кантата «Шевченкові», хор «Місяць ясенський»), Я.Щоголіва («До моря»), В.Щурата («Вечірній час» та «Най пісня лунає» для хору з оркестром), С.Руданського («Гей, браття козаки»), Б.Лисянського («До світла, до сонця»), В.Масляка (балада «Рута», кантата «Великі роковини» пам'яті І.Котляревського), кант «Все упованіє моє». Також викладав музику і спів у Дівочому інституті та українській гімназії, для яких створив три триголосних жіночі хори у супроводі фортепіано та 2 кантати [6, с.178–179; 9, с. 134–135].

Винятковою за значимістю і вагою внеску у суспільно-культурний процес є діяльність священика, диригента, педагога, громадсько-музичного діяча, **Северина Сапруна**. Його диригентська практика була інтенсивною та обширною: мистець став засновником та керівником «Хору української молоді», чоловічого хору міщанського товариства «Зоря» та ін. Продовжуючи напрацювання В.Вельгуша у 1910-х роках очолив роботу хору церкви Пресв. Трійці при Василянському парафіяльному соборі м. Дрогобича, піднявши її на винятково високий професійний рівень, концертуючи з ним у Дрогобичі, Бориславі, Самборі, Стрию, що сприяло розвитку хорової культури регіону. У репертуарі колективу були зразки української та світової класики^{***}, а також галицьких композиторів-аматорів.

Музикант успішно виявив себе як диригент великого мішаного (понад 80 учасників) та чоловічого хорів «Дрогобицького Бояна»^{****}. У 1941-1944 рр. у Львові будучи директором Інституту народної творчості, ініціював і виступив організатором краєвого конкурсу українських хорів Галичини, присвяченого 100-річчю М. Лисенка (1942)^{*****} [1, с. 11].

Серед мистців, які здійснили величезний вплив на становлення і професіоналізацію виконавського-хорового процесу західноукраїнського регіону, підняли його на принципово новий виконавський щабель і визначили нові аспекти у забезпеченні виконавського репертуару слід особливу увагу приділити Д. Котку та Я. Барничу.

Диригентська діяльність **Дмитра Котка** досягла апогею у 1920-ті роки. Кінець 1921 року – період створення знаменитої котківської «шістнадцятки» – першого складу хору, який був дібраний з колишніх студентів та випускників музичних навчальних закладів Наддніпрянщини з блискучими

* Sprawozdanie Towarzystwa «Lwowski Chór Męski» za drugi rok istnienia, t. j. od 12. Listopada 1881 do końca Października 1882. / Z polecenia Zarządu skreślił Emil Łapicki, członek Zarządu. – Lwów 1882, s.10 [4].

** **Євген Купчинський** – учасник «Дванадцятки» під керівництвом О.Нижанківського, диригент та організатор селянських хорів сільських хорів у Рівневі та Сороцькому, композитор, співак і цитрист-віртуоз, автор численних хорових обробок народних пісень. **Тадей Купчинський** – хоровий диригент, актор, режисер, громадський діяч та організатор. Засновник хору «Сурма» у Львові та один з керівників «Українського людového театру», автор духовних пісень та упорядник хорової збірки колядок та шедрівок.

*** Д.Бортнянський «Скажи ми, Господи», «Символ віри»; А.Ведель «Доколе, Господи»; М.Лисенко «Пречистая Діво Мати», Й.Гайдн «Сім слів»; О.Архангельський «Милость мира», П.Турчанинов «Херувимська пісня», М.Копка «Небес Царице», С.Сапрун «О, спомагай нас».

**** Керування цими хорами згодом передавав професійним музикантам М.Іваненкові, Б.П'юркові.

***** На честь о. С.Сапруна 1997 в Дрогобичі відкрито меморіальну таблицю, засновано до 100-річчя від дня народження хоровий конкурс (1997, 2000, проф. М.Бурбан), проведено наукову конференцію (на базі музично-педагогічного факультету Дрогобицького педагогічного інституту), видано збірник «Крихти» (Львів, 1999).

голосовими даними, що діяв на підставах кооперативного підприємства. У роботі диригента відзначали вимогливе ставлення до якості звуковидобування та володіння текстом у хористів, послідовну, точну роботу над деталями в репетиційний період і строге дотримання їх на концерті, особливий, економний жест, широке застосування *pp* і *mormorando*. Окрім обробок народних пісень програми включали різноманітні хорові твори українських композиторів ХVIII–ХХ-го століття. Проте значення діяльності хору не обмежується лише концертними успіхами, не варто забувати також і великий вплив хору Д.Котка 20-х років на просвітянський рух, а згідно твердженню М.Бурбана: «Хор Дмитра Котка – унікальне явище: це школа диригентів, співаків, народних просвітителів» [2, с. 45].

У період викладання у Духовній семінарії Д.Котко опанував з її хором літургію Й.Кишакевича, канти «Про Страшний суд», «Через поле широкее», «Покаяніє» А.Веделя, оригінальні твори та фольклорні обробки К.Стеценка, Г.Давидовського, М.Леонтовича, О.Нижанківського, Ф.Абта, та композиції самого диригента: «Ой, виїхав козак», колядки та шедрівки. З цим навчальним колективом брав участь у євхаристійному конгресі у Познані у червні 1930 р., виконуючи літургійну музику. Хором семінарії після Д.Котка керували М.Колесса та від 1938 року – Мирослав Антонович – майбутній визначний хоровий диригент, оперний співак, музикознавець, композитор^{*}.

Незабаром за участю кількох хорових колективів під орудою Д.Котка у Львові було організовано капелу «Трембіта», а згодом – з 1945 по 1951 мистець став художнім керівником Гуцульського ансамблю пісні і танцю, виконуючи завдання реорганізації та відновлення концертної діяльності колективу [11, с. 8]. Під його провідом колектив (який включав хоровий та хореографічний підрозділи) виступав у супроводі оркестру народних інструментів і провадив широку гастрольну діяльність (Москва, Прибалтика, Північний Кавказ, середня Азія, Поволжя, Алтайський і Краснодарський край, Сибір, Далекий Схід) [11, с. 86–87]. Після заслання у таборі та реабілітації (з 1956 року) мистець керував капелою УТОС та хором церкви св. Юра у Львові.

У репертуарі більшості професійних та аматорських хорових колективів є його твори: фольклорні хорові обробки: «Дзвони дзвонять», «Ой, виїхав козак на сивій кобилі», «Ой, в Єрусалимі», «Ой наїхали вози з України», а також зразки духовної музики, транскрипцій й аранжування (зокрема «Ставок заснув» Ф.Абта – переклад для хору Д.Котка, сл. Т.Курпіти, «Світе тихий» та ін).

Серед хормейстерів-практиків, які сформували регіональний тип хорового аранжування та фольклорної обробки Івано-Франківщини, слід виділити **Ярослава Барничу**. Практична діяльність мистця винятково багатогранна і плідна: диригент театрів українських товариств «Руська бесіда» у Львові та «Просвіта» в Ужгороді, аматорського театру у Самборі, диригент хорів «Боян» та «Самбірський Боян», викладач церковної музики та диригент «Станіславського бояна», організатор і керівник Гуцульського ансамблю пісні і танцю (1940), симфонічного оркестру в Станіславській філармонії (1939-1941) музичний керівник та диригент оркестру Львівського оперного театру (1941-1944), а після еміграції (1950) – диригент Українського хору ім. Т.Шевченка у Клівленді (США).

Основним жанром творчості Я.Барничу є оригінальні хорові композиції переважно на тексти Юрія Шкрумеляка, а також хорові мініатюри «Львів» на сл. Т.Курпіти, «Світе тихий» на сл. Т.Шевченка, «В Стрийському парку», «Богородице Діво» та фольклорні обробки «Ой, нагорі два дубки», «Ой, легойка коломийка», «У неділю надворі музики заграли», «Ой, маю я чорні брови», вокально-хореографічна сюїта «Верховина» на фольклорному матеріалі.

Таким чином, творчість композиторів-практиків Галичини окресленого періоду зумовлюється репертуарними потребами, рівнем та призначенням очолюваних колективів, соціокультурними запитами, полінаціональними традиціями регіону та характером фахової освіти. Особливим явищем ХХ століття є традиція українських хорових радіотрансляцій та функціонування хорових колективів при музичних редакціях радіо, що вивело популяризацію хорового мистецтва, масштаб та географію діяльності хорових колективів на новітній щабель^{**}.

Професіоналізація музично-освітнього процесу та досвід різнобічної концертної діяльності

* Як диригент, композитор, аранжувальник та суспільний діяч сформувався під враженням спілкування та співпраці з Д.Котком (у Духовній семінарії) та М. Колесою (у «Студіо-хорі»). У еміграції (від 1946 р.) - музичний керівник і диригент табірної театру «Розвага у Новому Ульмі», організатор і художній керівник «Візантійського хору» (1951) та хору ім. Миколи Лисенка в голландському місті Утрехті (1997).

** З огляду на виняткову популярність і нетрадиційність церковної музики у київській традиції в Галичині «Наддніпрянський хор» Д. Котка колектив було запрошено виконати літургію у церкві святого Духа Духовної семінарії у Львові, а польська влада дала дозвіл на виконання служби по радіо, яке транслювалось з Успенської Волоської церкви, що було винятковим за національною і мистецькою значимістю явищем.

зумовлює появу хороших колективів з професійним складом виконавців, які очолювали керівники з ґрунтовною диригентсько-хоровою освітою – тобто перші професійні хори, що було небуденним явищем в українському хоровому мистецтві. Такими варто вважати «Український Наддніпрянський хор» Д.Котка, «Студіо-хор» М.Колесси, «Хор української молоді» С.Сапруна та ін.

1. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. дис. на здоб. наук. ст. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ірина Лаврентіївна Бермес. – К., 2006. – 20 с.
2. Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти : Посібник–довідник / Михайло Бурбан. – Дрогобич – Львів : Дрогобицький Державний Педагогічний Університет ім. І. Франка, ОЦНТ, ОБВМС – 1999. – 279 с.
3. Гринюк О. Роль міжнародних контактів у розвитку дитячого хорового виконавства Західної України кінця ХVІІІ – першої третини ХХ ст. [Електронний ресурс] / Олександра Гринюк // Режим доступу : <http://www.google.com/url?sa>
4. Мазепа Л.З. Шлях до музичної Академії у Львові [у 2–х тт.] / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – Т. 1. – 288 с.
5. Медведик П. Діячі музичної культури (Матеріали до біо– бібліографічного словника / Петро Медведик // Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Львів : НТШ, 1996. – Т. ССХХІІ. – С. 464–560.
6. Михальчишин Я. Плугатарі галицької землі // Ярослав Михальчишин. З музикою крізь життя / [Упоряд. Л.Мелех–Яросевич]. – Львів : Каменяр, 1992. – С. 20–24.
7. Мороз Л. В. Диригентсько–хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : Автореф. дис... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Леся Мороз. – Прикарпатський ун–т ім. Василя Стефаника. – К., 2003. – 19 с.
8. Мочульський І. Я співав в багатьох хорах Львівщини / Іван Мочульський // Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи. – Дрогобич : Відродження, 2000 – 336 с.
9. Муха А. Композитори України та української діаспори : Довідник. – К. : Музична Україна, 2004. – Німилевич О. Композитор, дослідник, виконавець – отець Микола Кумановський / Олександра Німилевич. // Наукові записки. – Сер. : Мистецтвознавство. – Київ–Тернопіль : Тернопільський держ. пед. ун–т ім. В. Гнатюка, 2003. – № 2 (11). – С. 3–9.
10. Пташник Б. Й. Життя для народу / Б. Й. Пташник // Аксіоми для нащадків : Українські імена у світовій науці. 36 нарисів / упор. Романчук О. К. - Львів, 1992. - С. 142-169.
11. Стельмашук С. Гуцульський ансамбль пісні і танцю / Степан Стельмашук. // Дмитро Котко та його хори : статті, рецензії, спогади, документи. / [ред. – упор. С.Стельмашук]. – Дрогобич : Відродження, 2000. – С. 85 – 88.
12. Черепанин М.В. Музична культура Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. : монографія / М.В.Черепанин. – К. : Вежа, 1997. – 328 с.
13. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість / Зиновія Штундер. – Львів : ПП «Бінар», 2005. – Т. I. (1879 – 1939). – 636 с.

В статтє осуцествлено рассмотрение факторов формирования особенностей хорового творчества композиторов-практиков Галичины ХІХ – нач. ХХ века. Выявлена его обусловленность репертуарными потребностями, уровнем и предназначением возглавляемых коллективов, социокультурными запросами, полинациональными традициями региона и характером профессионального образования.

Ключевые слова: композитор-практик, хоровое творчество, региональные традиции.

The article by consideration of the factors forming features creative works of composers of choral practitioners Galicia nineteenth – early twentieth century. Revealed its conditionality repertoire needs, level and feature-led groups, socio-cultural queries polinatsionality traditions of the region and the nature of special education.

Keywords: composer-practices, choral works, regional traditions.

УДК 681.818.52

ТЕХНІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ СОПІЛКАРЯ ЯК СКЛАДОВА ТЕХНОЛОГІЇ ВИКОНАВСТВА

Мирослав Корчинський

У статті розглянена роль виконавської майстерності сопілкаря у складному процесі інтонування музичних творів (фонізм, метр, ритм, темп, динамічні відтінки, артикуляція, агогіка, форма, стильові риси). Усе це є кінцевим, поетичним вислідом озвучення прихованої у нотному тексті думки. Матеріальною основою цього процесу є виконавська технологія, на якій, подібно до коріння дерева, тримається музична поетика. Тому технічна досконалість виокремлена як самостійна складова артистичної індивідуальності виконавця.

Ключові слова: технологія, сопілка, віртуозність, майстерність, методика, естетика.

Кожен виконавський жанр є сукупністю історично сформованих компонентів: інструмент і його функціональна усталеність; репертуар і його інтерпретація; навчальна методика і теорія (а у фольклорі традиція) виконавства тощо. Центральною дієвою особою жанрової реалії є музикант з відповідними уміннями й знанням, серед яких базовою є виконавська технологія.

Сьогодні концертна сопілка функціонує як у побутовому вжитку (серед носіїв фольклору, а також субкультури) так і, від 1980-х, академічному. У першому – репертуар сопілкарів, техніка, естетика гри – переважно традиційні. У другому – вони, за винятком окремих осередків, знаходяться на перехідному етапі, з тяжінням до серйозної музики, проте без належної технічної і звукової культури. За такої невизначеності сопілка і сопілкарство стають чимось між модою і дилетантизмом (своєрідний сопілкарський «люмпенізм»). Дефіцит змістовного підходу до інструмента, спрощений погляд на його виразові можливості мають сьогодні свого антипода у традиції професійного сопілкового виконавства, основою якого є розвинена виконавська технологія. Роз'яснення її ролі і є метою цієї статті.

Чому наголошується саме на технології гри, коли існують вищі виконавські завдання: зміст, форма, стиль та ін.? Банально, але небезкорисно зазначити, що виконавство як самостійний вид музичного мистецтва, подібно до самої людини, являє собою двоєдину цілість матеріального і духовного (тілесного і душевного). Матеріальною тут є техніка, і її необхідно збагачувати так, як духовність, треба лише мати шляхетний намір у використанні цього інструмента. Технічно не озброєний сопілкар не здатний бачити високих виконавських завдань.

Проблемність заявленої теми зумовлена еволюцією сопілкової практики, яка розвинулася в інструментальне виконавство завдяки якостям сопілки, про які писав С.Людкевич: «Інструмент найбільше предиспонований для самостійного віртуозного мистецтва і звукообразальності» [14, с. 112].

Тематика сопілкарства вперше з'являється в кінці ХІХ – поч. ХХ ст. у фольклористичних дослідженнях О.Кольберга, С.Людкевича, Лесі Українки, пізніше також у І.Мацієвського, Б.Яремка, М.Хая. Авторську сопілкову літературу започаткували Іван Скляр і Євген Бобровников. Це – аматорські композиції, подані у вигляді репертуарного додатку до посібників з техніки виготовлення інструментів та методичних вказівок щодо гри на них. Показовим є те, що І.Скляр залучив до цієї праці професора, вченого і композитора Сергія Павлюченка, з-під пера якого вийшли шість етюдів для сопілки.

Злам у бік академічної орієнтації стався наприкінці 60-х років, коли незалежно один від одного, композитор Ісидор Вимер написав для фрілки* з фортепіано перший професійний твір «Гуцульська рапсодія», а Дмитро Демінчук завершував пошуки моделі концертної хроматичної сопілки, яка згодом стала стандартною. Узагальнення попереднього досвіду послужило авторові цих рядків передумовою для заснування у Львівській державній консерваторії ім. М.Лисенка класу спеціалізованої сопілки та всебічного її вивчення на професійній основі. Початковим кроком цього заходу було експериментальне навчання сопілкаря, першого в історії дипломованого виконавця на цьому інструменті Романа Дверія (1971–1976 рр.).

Професіоналізм будь-якої справи – поняття сукупне. Стосовно критерію професійного

* Фрілка – відкрита, незакоркована сопілка.

сопілкового виконавства, то його визначення можливе за таких умов:

- достатність художньо-виразових можливостей інструмента для мистецького самовияву виконавця;
- мистецький хист виконавця і досконале володіння усіма виразовими можливостями інструмента;
- змістовна вартісність репертуару – основного чинника розвитку перших двох умов.

Орієнтиром у цьому може слугувати професійне володіння провідними духовими інструментами. Спираючись на живі традиції, академічне виконавство сопілкарів може розвиватися як повноцінне виконавське мистецтво на новій репертуарній і технологічній основі.

Критерієм виконавської естетики є досконале володіння усіма можливими для сопілки засобами звукової виразності: культурою і характером звукотворення, технікою інтонування, лігування, нюансування, тембрової варіативності, розгортання і оброблення звуку. У побутовому музикуванні таких тонкощів сопілкарі не застосовують. Терміни, сама техніка звукової діяльності сформовані і випробувані в процесі виконавського експериментування. Вони є переважно сопілковою специфікою, відмінною від класичного інструменталізму, скажімо, флейтового. Це техніка низької і високої позицій та октавуючих аплікатур у нюансуванні; заміна основних аплікатур додатковими у тембровому варіюванні звуків однакової висоти; одночасність пальцевих і пресових рухів у лігуванні широкою інтервалики (вгору і вниз). Деяко з тих особливостей повніше викладено в публікації «11 методичних етюдів» [10] проте сопілкову специфіку треба ґрунтовно висвітлити по кожній техніці зокрема.

Може видатися, що забагато уваги надається звуковій діяльності, але музикою є передусім краса звуків. Про яку красу (естетику) може йтися у сопілкарів, які хвацькою моторністю язика і пальців залишають своєю грою смугу звукового бруду, подібного до шлейфу від реактивного літака? Те саме з неграмотним лігуванням широких інтервалів, яке досягається не технічним засобом, а силою натисків на повітряний стовп і супроводжується гострими призвуками, пальцевими акцентами і навіть зривами звуків. На великому значенні звукової культури наголошував С.Людкевич у своїй (єдиній російськомовній) статті «О красоте звука» [13].

Специфічні засоби звукової виразності на сопілці потребують невпинних пошуків, оскільки механічне їх перенесення з практики інших духових інструментів просто неможливе (включно зі спорідненою сопілці блокфлейтою).

Такі пошуки розпочалися від 50–60-х років ХХ ст. коли назріла потреба науково-мистецького підходу. Першим заявив про це І.Скляр, намагаючись закласти основу майбутньої школи. Він започаткував музичну і методичну літературу, зробив спробу конструювання і впровадження єдиної (стандартної) моделі сопілки. Зокрема, на цьому, а також на створенні виконавської школи він наголошує у своєму посібнику «Подарунок сопілкарям» [18, с. 4]. І навпаки, у новому стандарті інструмента освітяни побачили прикладну, музично-виховну функцію. З цією метою випущено у світ два видання «Буквар сопілкаря» [13; 16]. Зокрема, співавтори одного з цих видань працювали над ним, «вивчаючи досвід провідних педагогів Я.Мазура та Р.Дверія» [13, с. 3], і попри те їхній буквар майже такий як у Мазура, але менш винахідливий, до того ж рекомендований вищому освітньому рівню. Чи не є це одним із джерел постачання академічного середовища сопілкарями-люмпенами?

Навчальний рівень букварів, звісно, має бути загальнодоступним, але не «застиглим». Він може стимулювати глибші пізнання музики і інструмента, служити, як кажуть, «на виріст», на перспективу. Для цього автори, окрім слів про сопілку, мали б самі пізнати її особливості.

Це не означає обов'язковості бачення в сопілці виконавських, композиторських чи методичних ідей. Просто глибше знання інструмента дозволило б уникнути рутинного початківства і оновити жанр букваря свіжими думками, без хибних пояснень, як в одному так і в другому виданні. Наприклад: «У залежності від характеру твору, вдих може бути швидким або повільнішим, але завжди глибоким?» [13, с. 15]. Вдих завжди має бути не глибоким, а відповідним довжині фрази, речення. Або так: «Тут важливі вправи на цілі ноти, в процесі виконання яких... виявляється можливість відчутти рух діафрагми, здійснювати контроль за плечима, щоб вони піднімалися (???) при вдихові повітря» [16, с. 70].

По-перше, контроль за плечима потрібен, щоб вони не піднімалися! Це прикре непорозуміння є, мабуть, випадковістю, або друкарською помилкою, за яку, на жаль, відповідає автор. По-друге, у поясненні видиху автори обидвох букварів не згадують про прес, який з діафрагмою утворює своєрідний цикл «вдих-видих», подібно до спідвії біцепсів і трицепсів у циклі «згин-вигин».

Низку помилкових тверджень допустив також автор одного з поважних видань, у якому подробиці про технічні зручності, незручності і неможливості підлягають спростуванню [3, с. 37–38].

М.А.Римський-Корсаков довго вагався поки остаточно вирішив не торкатися технічних можливостей інструментів, і лише поділився враженням про їх темброві та акустичні властивості [17]. Виключно на техніці й мистецтві оркестрування зосередилися у своїх підручниках С.Василенко та Д.Клебанов. Щоправда, Г.Берліоз під впливом тогочасних суперечок про оркестрову палітру поєднав у своєму трактаті техніку оркестрування з інструментознавчим викладом [1; 2]. Мабуть, неусталеність поглядів на український музичний інструментарій спонукав так само зробити й майстра українського оркестру народних інструментів, автора першого і поки-що єдиного підручника оркестровки для нього.

Варто зазначити, що через історичні обставини за розбудову сопілки першими взялися ентузіасти без відповідної професійної освіти і кваліфікації. Можливо, що саме їхні нескутість канонами і безпосередність дозволили побачити в «простому» побутовому інструменті його артистичний потенціал, висунути романтичну ідею створення виконавської школи, стандартизації інструменту і т.д. Основне, щоб послідовники тих піонерів не повторювали пройденого ними, історично зумовленого етапу.

Таким чином, виплеканий попередниками ідеал здійснився: склалася виконавська школа, створена репертуарна база професійної сопілкової музики і її виконавство стало дисципліною наукового дослідження [7–12]. Глумачення сопілки, як засобу виконавського мистецтва стимулювало методичне бачення нових технологій гри [7; 10]. Оновлені методичні погляди окремих педагогів-сопілкарів орієнтовані не тільки на музичне просвітництво, за методом Р.Дверія [5–7], або за ґрунтовною системою О.Цалай-Якименко і Я.Михайлюка «Модус», інструментальна основа якого – сопілка [19], але й на виконавство. Проте значна частина викладачів, переважно духовиків, викладаючи сопілку як спеціалізований інструмент, не підозрює того, що знання основних аплікатур – це занадто мало для шляхетного її звучання. Треба хоча б знати, а ще краще володіти тонкощами сопілкової специфіки, від якої прямо залежить якість звучання.

1. Берліоз Г. Большой трактат по современной инструментовке и оркестровке / Г.Берліоз. – М. : Музыка, 1972. – I том. – 306 с.
2. Берліоз Г. Большой трактат по современной инструментовке и оркестровке / Г.Берліоз. – М. : Музыка, 1972. – II том. – 528 с.
3. Гуцал В. Инструментовка для оркестру українських народних інструментів / В.Гуцал. – К. : Музична Україна, 1988. – 77 с.
4. Дверій Р. Сопілка. Школа гри на хроматичній сопілці: Ч.1 / Р.Є.Дверій. – Л. : ЦТДЮГ, 2008. – 72 с.
5. Дверій Р. Сопілка. Школа гри на хроматичній сопілці: Ч.2 / Р.Є.Дверій. – Л. : ЦТДЮГ, 2008. – 68 с.
6. Дверій Р. Сопілка. Школа гри на хроматичній сопілці: Ч.3 / Р.Є.Дверій. – Л. : ЦТДЮГ, 2008. – 64 с.
7. Дверій Р. Нове про концертну сопілку / Р.Дверій // Музыка. – 1976. – № 4. – С. 26–27.
8. Корчинський М. Спроба історичного вивчення сопілки / М. Корчинський // Наукові збірники ЛДМУ ім. М.Лисенка. – 2006. – Вип.11. – С. 154–157.
9. Корчинський М. Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки / М. Корчинський // Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти, Науковий вісник НМАУ ім.П. Чайковського. – Вип. 91. – Київ, 2010. – С. 218–228.
10. Корчинський М. 11 методичних етюдів для сопілки / М.Корчинський. – Львів : Сполом, 2008. – 79 с.
11. Корчинська Б. Сопілка і блокфлейта: роль та місце в музичній культурі України / Б.Корчинська // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 91. – Київ, 2010. – С. 229–238.
12. Корчинська-Яскевич Б.М. Сопілкове виконавство на зламі ХХ–ХХІ ст.: феномен Львівської академічної школи професійного виконавства/ Б.М.Корчинська-Яскевич // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л.Українки та НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 10. – 2012. – С. 183–192.
13. Леонтієв П.П. Буквар сопілкаря. / П.П.Леонтієв, М.А.Печенюк – Кам'янець-Подільський : В-во «Поділля», 1998. – 129 с.
14. Людкевич С. О красоте звука / С.Людкевич. // Советская музыка. – 1969.– №1
15. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / С. Людкевич [упор., вс. ст., перекл.та прим. З.Штундер] – К., 1973. – 496 с.
16. Мазур Я. Буквар сопілкаря / Я.Мазур. – К. : Муз. Україна, 1990.– 77 с.: ноти.
17. Римський-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. – Ч.1. / Н.А. Римський-Корсаков // Москва-Ленинград : Музгиз, 1946. – 122 с.
18. Скляр І. Подарунок сопілкарям : практичний посібник / І. Скляр. – К. : Мистецтво, 1968. – 56с.
19. Цалай-Якименко О.С. Вивчаймо ладо-тональності за системою модус/ О.С. Цалай-Якименко, Я.Михайлюк //Львів-Нью Йорк-Київ : В-во М.П.Коць, 1998. – 15 с.
20. Яремко Б.Уторопські сопілкові імпровізації [Ноти] : навч. посіб. для ін-тів культури / Б. Яремко. – Рівне : Ліста, 1997. – 104 с.

В статті розглядається роль исполнительського мистецтва сопилкаря в сложном процессе интонирования музыкальных произведений (фонизм, метр, ритм, темп, динамические нюансы, артикуляция, агогика, форма, черты стиля). Все это является конечным, поэтическим результатом озвучивания скрытой в нотном тексте мысли. Материальной основой этого процесса является исполнительская технология, на которой, как на корнях дерева, держится музыкальная поэтика. Поэтому техническое совершенство выделено в самостоятельную категорию артистической индивидуальности исполнителя.

Ключевые слова: технология, сопилка, виртуозность, мистецтво, методика, естетика.

This article looks into the role of performance mastery of a sopilka-player in the complex process of intoning musical pieces (phonism, meter, rhythm, tempo, dynamic colours, articulation, agogics, shape, and style features). All these components are the end poetic outcome of voicing the thoughts and feelings embedded in musical notation. The material basis for this process is the performance technique, in which musical poetics is actually rooted. Therefore, technical excellence is considered as a separate component of artistic individuality of the artist.

Key words: technology, sopilka, virtuosity, trade, method, aesthetics.

УДК 781.22 : 787.6

Віолетта Дутчак

ВИКОНАВСЬКІ МОДЕЛІ У ДИСКОГРАФІ ТА ВІДЕОГРАФІ ШЕВЧЕНКІАНИ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

У статті пропонується аналіз шевченкіани як стабільної складової репертуару бандуристів українського зарубіжжя. Визначені домінуючі виконавські моделі бандурного мистецтва діаспори, що зафіксовані у звукозаписах та відеозаписах солістів та колективів.

Ключові слова: бандурне мистецтво діаспори, шевченкіана, виконавські моделі, звукозаписи, відеозаписи.

Вивчення процесів розвитку національної культури в сучасній науці передбачає обґрунтування відповідної сфери її повноцінного функціонування в умовах як теренного, так й еміграційного середовища. Виконавські моделі мистецтва бандуристів зарубіжжя, враховуючи специфіку його розвитку впродовж ХХ ст., слід розглядати враховуючи такі компоненти як *постать виконавця, інструментарій і його удосконалення, виконавську форму (сольну чи колективну), жанри репертуару й їх розвиток, фахову кваліфікацію (професіоналізм чи аматорство), сферу презентації творчості (концертно-академічну чи вулично-мандрівну), стиль інтерпретації*. Окремим компонентом виконавської моделі можна виділити і спосіб музичного відтворення (розгортання музики в реальному часі чи звукозапис).

Пропонована розвідка продовжує попередні напрацювання автора [1–8], узагальнює сучасні аспекти дослідження теоретично-виконавських компонентів народно-інструментального виконавського мистецтва, у т. ч. бандурного. Метою статті стало визначення звукозаписів та відеозаписів шевченкіани як фіксації виконавських моделей різних етапів історичного розвитку бандурного мистецтва української діаспори.

Для кобзарства завжди характерним було відображення особливостей інтерпретації традиційного репертуару, індивідуальної стилістики і манери його носіїв, специфічного характеру («аури») гри чи співу, регіональних виконавських традицій. Проте протягом значного періоду творчість кобзарів-бандуристів зберігалася лише у відгуках музично-критичних рецензій та мемуарах безпосередніх слухачів, пізніше у нотних записах музикантів-етнографів. Ці складності зникли з появою фіксації виконавства за допомогою звукозаписів, їх подальшої популяризації шляхом тиражування. Удосконалення техніки аудіозапису паралельно зумовило і розвиток механізмів відтворення і звукопередачі. Відповідно постійно розширювалися можливості збереження не лише звукової, але й емоційної та естетичної інформації. Звукозапис фіксував інтерпретацію як здобуток виконавців (інструменталістів, співаків, диригентів) не лише для сучасників, а й для майбутніх поколінь. Це відкрило можливості порівнювати рівень художньої творчості різних часових періодів.

© Дутчак В., 2012–2013

Сьогодні звукозаписи можуть фактично вважатися єдиною достовірною (порівняно з слухачькими враженнями чи відгуками критиків) джерельною основою історично-виконавських досліджень, музичною бібліографією. Звукозаписи розглядаються не лише як результат процесів музичного виконавства, а й як додатковий складник його комунікативної функції. Адже в умовах зарубіжжя, коли українські митці не мали достатньої можливості (фінансової і часової) для професійної концертної чи гастрольної діяльності, звукозапис часом перетворювався на єдиний спосіб спілкування зі слухачем, певною мірою навіть на важливу форму українського музичного життя в інонаціональному середовищі, сприяв популяризації саме національної музичної культури.

Серед здобутків бандуристів діаспори ХХ – початку ХХІ ст. – переконливі результати в галузях виконавства, методики гри, створення інструментарію. І хоча загальна тенденція функціонування бандурного виконавства за кордоном носила аматорський характер, у багатьох аспектах бандуристи зарубіжжя, митці «вільного світу», були попереду бандуристів материкової України, довели фахову зрілість і майстерність у різноманітних виконавських формах, репертуарних пошуках. Їх численні здобутки були зумовлені як бажанням зберегти національний характер свого мистецтва, так і ширшими можливостями, без ідеологічної заангажованості, у виконанні різнохарактерного та різностильового репертуару. Проте, звісно митці українського зарубіжжя відчували і певні фінансові проблеми, часто опиняючись наодинці із жорстокими законами музичного бізнесу, вимогами музичних агентів-менеджерів. Як зазначив Олександр Кошиць, звукозаписи відобразили «необхідність поєднати бізнесові інтереси з інтересами музичними й культурними, дати рекорди (записи – В.Д.) не тільки цікаві й цінні з культурного та музичного боку, а щоб могли задовольнити пересічного покупця» [11, с. 57].

У звукозаписах бандуристів діаспори віддзеркалена динаміка розвитку як загальних технологій збереження і відтворення виконавських здобутків, так і мистецьких досягнень українських осередків за кордоном у різні періоди розвитку, професійного росту їх представників, зокрема якості техніки гри і співу, специфіки інструментарію, домінування ігрових жанрів, репертуарних пріоритетів. З розвитком інформаційних технологій не лише звукозапис, але й відеозапис став популярною і доступною формою ознайомлення з виконавськими моделями сформованими в бандурному мистецтві.

Аналіз звукозаписів бандуристів української діаспори впродовж ХХ – початку ХХІ ст. дозволяє визначити їх як своєрідне дзеркало поширення форм і жанрів виконавства: чоловічого, жіночого, мішаного; сольного – вокально-інструментального чи інструментального; ансамблевого – камерних (дуети, тріо, квартети) та великих форм (капели); акомпануючого (комбінованого). Пріоритетними жанрами бандурного звукозапису були і залишаються сольні епічні твори (думи, історичні пісні), духовний репертуар календарно-обрядового (колядки і щедрівки), літургічного і паралітургічного (псалми, канти, набожні пісні) характеру, різнохарактерні народні пісні (патріотичні, героїчні, ліричні, жартівливі, сатиричні та ін.), шевченкіана, авторські вокально-інструментальні твори (в т. ч. і великих розгорнутих форм).

Шевченкіана в репертуарі бандуристів постійно становила невід’ємну (поряд з епосом, народною піснею) й актуальну (ідеологічну, суспільно-політичну, патріотичну) складову. Шевченкове слово уособлювало національну самоідентифікацію, розуміння і усвідомлення власної етнічної приналежності. Саме тому поезія Т.Шевченка своє особливе наповнення отримала в музичній інтерпретації представниками української еміграції, української діаспори, в т. ч. і бандуристами.

У бандурному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. чітко прослідковуються провідні тенденції виконавської культури бандуристів: традиційна (закріплююча, консервуюча); синтезуюча (об’єднуюча); трансформуюча (експериментальна). Вони знайшли відображення як в мистецтві бандуристів материкової, так і діаспорної України. Традиційна тенденція характеризується домінуючим сприйняттям бандури (і виконавцями, і слухачами) як національного українського символу. Звідси – використання і культивування традиційних кобзарських жанрів – думи, псалми, історичної пісні, побутових танців тощо; збереження виконавської стилістики, способів гри, характерних для окремих регіонів України. Синтезуюча тенденція визначається об’єднанням традицій кобзарського музикування з досягненнями сучасної музики, як української, так і світової. Перші ознаки цієї тенденції знаходять свій вияв паралельно процесам початку професіоналізації бандурного мистецтва – здобуттям музичної освіти бандуристами, участі у конкурсах і фестивалях, професіоналізації ансамблевого і сольного виконавства, активізації композиторської творчості. Характерним є і синтез української музики з музикою навколишнього оточення, що веде до появи нових чи перевтілення відомих жанрів, музичної взаємодії культур. Трансформуюча тенденція у

бандурному виконавстві визначається експериментаторськими рисами, що знайшли своє відображення з 90-х років ХХ ст. і розраховані на пошуки перспективи у розвитку, подальшому побутуванню бандури як українського інструмента в умовах процесів глобалізації.

Сольна виконавська модель є найдавнішою для кобзарства. Її характерними традиційними рисами були чоловічий характер співу та гри; діатонічний інструментарій (кобза, бандура); усна форма побутування та передачі досвіду; чітка жанрова ієрархія репертуару, домінуючими в якій були епічні вокально-інструментальні жанри (думи, історичні пісні, духовні псалми та канти); мандрівний характер виконавства; співтворчість музично-творчого процесу – перебування і творення виконавця-кобзаря у колі слухачів (на майдані, біля церкви, на ярмарку, на вечорницях); професійний статус кобзарів (цехові об'єднання – братства, лебійська мова, фаховий заробіток); християнська доктрина моральних і культурних цінностей.

Під впливом процесів академізації, фемінізації, міжкультурної взаємодії сольна модель бандурного виконавства поступово набувала домінування інших рис. І сьогодні це – жіноче і чоловіче вокально-інструментальне та інструментальне виконавство концертного типу, хроматизований інструментарій, професійно-академічні освітні форми, розширення жанрово-стильового спектру композиторської творчості для бандури, синтезування бандурного мистецтва із здобутками академічного чи естрадного співу. Проте в умовах іонаціонального оточення спостерігається збереження більш традиційних рис кобзарства.

Шевченкіана зафіксована в сольних виконавських моделях бандуристів зарубіжжя порівняно жанрово широко. Одним з перших шевченкові твори у вокально-інструментальному та інструментальному варіантах представив **Михайло Теліга** (Чехословаччина, Польща). Ще в 1934 р. у Варшаві він записав на 3 платівках твори у власному виконанні на бандурі, які були видані польською фірмою «Syrena electro» («Syrena Record»). Серед них і шевченківські композиції «Максим Залізник» («Літа орел») і «Тарасова ніч» («Встає хмара з-за лиману»).

Співак-бандурист **Володимир Луців** (Лондон, Великобританія) представляв у власному репертуарі широку жанрову палітру, що може вважатися типовою для професійного концертуючого виконавця (дума, обробка народної пісні, романс-солоспів). Шевченкіану в творчості В.Луціва репрезентують «Невольник» (муз. А.Голуб), «Встає хмара з-за лиману» (муз. В.Ємця), «Бандуристе, орле, сизий» (музика народна), «Думи мої» (музика народна), «Гетьмани» (музика М.Лисенка) та ін. Згадані твори бандурист виконував на інструменті харківського типу з індивідуальною системою перемикання тональностей (англійського майстра В.Гляда). Для виконавської манери В.Луціва характерні з одного боку, індивідуальні пошуки, зумовлений специфікою тембру співака-тенора, що не є поширеним серед кобзарів, з іншого, стильовий синтез народно-автентичних засад та академічного професійного мистецтва, що став характерним для бандурного мистецтва другої половини ХХ ст. як в Україні, так і в середовищі українського зарубіжжя.

Богдан Шарко (Мюнхен, Німеччина) також не оминув шевченківський репертуар. До його короткограючої платівки «Пісні при бандурі» поряд з піснями-романсами «Повій вітре, на Вкраїну», «Чорний кольор» увійшла «Встає хмара з-за лиману» на слова Т.Шевченка. У пресі відзначалося, що співак «технічно завансований з виразною дикцією, приємним тембром», його голос звучить «велично і молитовно», «баритон широкого діапазону розвивається рівномірно від п'яно до драматичного форте і навпаки» [10].

Володимир Мота (Монреаль, Канада) – співак-бандурист, автор обробок та аранжувань для бандури. За словами виконавця, – «головне багатство – у піснях, у їх словах... Звісно, мені до душі виконувати пісні на слова Шевченка» [9]. Бандурист використовує інструмент київського типу, без системи перемикання тональностей, інкрустований зображенням Т.Шевченка. Його виконання характеризується шляхетною, виважено виразною манерою, що досягається завдяки глибокому оксамитовому тембру баса, чудовій дикції та артикуляції, фаховій вокальній школі та багаторічному концертному досвіду. Виконавська творчість співака-бандуриста зафіксована на двох компакт-дисках: «Бандурист» (2006) та «Твори Т.Шевченка в піснях» (2011), присвяченого 150-й річниці смерті Т.Шевченка.

Диск «Бандурист» містить декілька шевченкових творів («Реве та стогне Дніпр широкий», «На річкою в чистім полі», «Вітер віє, повіває»), а «Шевченківський» альбом охоплює відомі вірші поета, що стали предметом музичної обробки українських композиторів та народної творчості. Це, зокрема, композиції «Заповіт» і «Встає хмара з-за лиману» К.Стеценка, «Реве та стогне Дніпр широкий» Д.Крижанівського, «Три шляхи» Я.Степового, «Єсть на світі доля» А.Кос-Анатольського, «Гомоніла Україна» О.Тарнавської, а також мелодії народних пісень, здійснені виконавцем («Зоре моя вечірняя», «Плавай, плавай, лебедонько», «На розпутті кобзар сидить», «Вітер віє, повіває», «Тече

вода в синє море», «Думи мої» та ін.). В.Мота пропонує власне прочитання шевченківських текстів крізь призму музики, часом оригінальну інтерпретацію відомих мелодій, привносячи індивідуальні риси у відтворення темпових, агогічних, динамічних, артикуляційних позначень. Співак застосовує і традиційні для кобзарства речитативні епізоди, підкреслюючи, що у кобзарів слово завжди було домінуючим порівняно з грою.

Ансамблева виконавська модель – порівняно нова, але впродовж ХХ ст. змогла виробити свої закономірності від впливом традиційних вокальних ансамблів і хорового музикування українців, що закріпило усталені виконавські форми – жіноче тріо бандуристок, чоловічі квартети, однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі) і мішані капели.

Інструментарій бандуристів пройшов довгий шлях еволюції, і на сьогодні представлений бандурами як виробництва України, так і діаспори. Бандуристи діаспори впевнено тримають лідерство у справі розвитку традицій харківського способу гри, а відповідно і інструментарію, що представлений бандурами «Полтавками» виробництва братів О. і П.Гончаренків, В.Вецала, К.Блума та ін. Київський тип інструментарію в країнах зарубіжжя поповнюється із України традиційними моделями І.Скляра, та в останні роки – В.Герасименка, Р.Гриньківа. Зауважимо, що для ансамблевого і любительського музикування є характерною більша опора на інструментарій київського типу, виготовлений в Україні, що є більш простіший для опанування, доступніший для придбання. Виконавці-професіонали в більшості володіють кількома типами інструментів (хроматичними і діатонічними харківського та київського типів), як, наприклад, В.Мішалов, Ю.Китастий, апробовують інструменти індивідуальних експериментальних конструкцій.

Серед мистецьких колективів українського зарубіжжя ХХ ст. на високому фаховому рівні зарекомендувала себе Капела бандуристів ім. Тараса Шевченка (США), з центром осідлості у місті Детройті. Ім'я Кобзаря стало символом Капели, а його ідеї – провідними національними постулатами для виконавців. Кардинально змінюється репертуар колективу, пріоритетними засадами котрого стають твори громадянського, патріотичного звучання. Капела бандуристів ім. Т.Шевченка відіграла об'єднавчу роль для українських громад, розпоршених по світу, стимулювала розвиток музичного мистецтва в еміграції на професійному рівні, достойно представляючи українську національну культуру, що засвідчили численні відгуки музикознавців на сторінках багатьох часописів, які писали про бандуристів як виконавців «не так пісень, музики і мистецтва, як чуття, наснаження і правди», виконавців «старого містерійного ритуалу, виповненого звуками пісні і звуками струн» [12, с. 335]. Впродовж усіх історичних періодів свого функціонування з 1918 р. (в Україні) за за кордоном (з 1944 р.) до репертуару капели входили твори Т.Шевченка, що незмінно виконувалися на концертах, пізніше фіксувалися у звукозаписах. Керівники Капели завжди присвячували Т. Шевченку окремі концертні номери та цілі тематичні програми.

Капела бандуристів Канади (Торонто) заснована 1991 р. об'єднує понад 40 виконавців – хористів та бандуристів. За типом формування колектив продовжує традиції ансамблевого українського бандурного мистецтва, що зокрема, проявилось в чоловічому складі капели, орієнтації на принципи діяльності полтавської капели бандуристів (1928–1934 рр.), теорії, методики і практики Гната Хоткевича, орієнтації на репертуар, що охоплює епічні твори, козацькі пісні, духовно-релігійні композиції, а також сатирично-гумористичні та авторські твори, у т. ч. на слова Т.Шевченка. В цих завданнях практика канадської капели близька напрямам діяльності Капели бандуристів ім. Т.Шевченка (США). Мистецький (художній) керівник капели – відомий бандурист заслужений артист України Віктор Мішалов, хормейстер – Андрій Дмитрович, концертмейстер – Юрій Петлюра. У творчій діяльності колективу чітко проглядається синтез традицій хорового і бандурного мистецтва України та діаспори, характерний загалом для ансамблевого виконавства бандуристів.

Капела видала свій перший компакт диск в 2004 р, а 2009 р. – другий під назвою: «Грай кобзарю». Якщо перший диск презентує рівень становлення колективу, репертуарні пошуки, то другий відображає чітке формування власного творчого обличчя, виконавського стилю. Шевченкіану предсатили традиційні для чоловічої капели бандуристів твори: «Встає хмара» (В.Ємця), «Реве та стогне Дніпр широкий», «Грай, кобзарю» (Г.Китастого). Незабаром планується видання третього компакт-диску, який матиме назву «Слово Тараса» на основі музично-поетичної програми, з якою Канадська капела бандуристів виступала протягом концертних сезонів 2009–2012 років. Концерт «Слово Тараса» складається з 18 музичних творів різних композиторів на слова поем Тараса Шевченка. Крім музичних творів композиція охоплювала декламації (у виконанні Юрія Келебая й Петра Гринишина), що в сукупності творили гармонійне та монументальне поєднання. Перше аранжування композиції «Слово Тараса» створив ще Данило Піка для Київської капели бандуристів 1939 року. Вдруге ця композиція прозвучала 1950 року в Детройті у виконанні Капели бандуристів

імені Тараса Шевченка під керівництвом Григорія Китастого. Зараз Канадська капела бандуристів подарувала їй третю сценічну долю та відповідний звуко- і відеозапис.

Зауважимо, обидва вищезгаданих колективи формуючи свої веб-сайти [13–14], окремою сторінкою вивели й аудіо- та відеографію, що сприяє аналізу становлення та динаміки репертуару капел, професійного рівня гри та співу, гастрольних подорожей тощо.

Капела бандуристів імені Т.Шевченка на веб-сторінці пропонує детальний аналіз власних мистецьких добутків, зафіксованих у звуко- і відповідних відеозаписах впродовж другої половини ХХ ст., де шевченкіані відведено почесне місце поряд з популяризацією творчості Г.Хоткевича, Г.Китастого та ін. (див. Додаток).

Канадська капела відповідно на своїй сторінці пропонує відеозаписи концерту з Чикаго (2010) з програмою «Слово Тараса».

Слід також відзначити, що сьогодні питання поширення відеозаписів значно спростилося завдяки активному використанню професійного й аматорського відео, що вміщується в Інтернеті і доступно для перегляду та перезапису на сторінці <http://www.youtube.com>. Більшість таких відеозаписів зроблено під час концертів, фестивалів, святкових імпрез.

Проведений аналіз дискографії та відеографії шевченкіани українського зарубіжжя дозволив, як **висновок**, визначити домінуючі форми виконавства бандурного мистецтва діаспори, що зафіксовані у звукозаписах та відеозаписах: чоловічі концертні сольну та колективну (капельну) моделі. Формування основних, апробованих практикою колективних форм ансамблів і капел (переважно однорідних) в діаспорі відбувалося під впливом хорового виконавства, зумовило феномен провідних бандурних колективів Капели бандуристів ім. Т.Шевченка та Канадської капели бандуристів. Формування яскраво виражених рис стилів сольного індивідуального виконавства ґрунтується на засадах традиційно-класичного напрямку, що проявляється у підборі репертуару, його спрямованості як на внутрішні ознаки виконавського стилю кобзарства (національна ознака), так і на зовнішнє мистецьке оточення (наближеність музики до неукраїнського споживача). Універсалізм бандуристів стосовно освоєння інструментарію (діатонічного і хроматичного) і відповідного репертуару представлений творчістю більшості виконавців діаспори (солістів і колективів). «Культура цієї ділянки нашого музичного мистецтва осягнула того рівня, коли можемо бачити його, як організовану і інтелектуально оформлену вартість, що нею може гордитися кожна нація» – зауважував У.Самчук [12, с. 81].

В умовах еміграції звукозапис перетворився на необхідну форму фіксації форм виконавства (в т. ч. різних складів колективів), динаміки розвитку їх репертуару, стимулював не лише музично-критичну діяльність (відгуки та рецензії), але й рекламував концертно-виконавську.

Шевченкіана представлена впродовж усього періоду розвитку бандурного мистецтва діаспори, а серед творів, що зафіксовані у звукозаписах, переважають композиції на слова поета «Думи мої», «Заповіт», «Рече та стогне Дніпр широкий», «Встає хмара», «Граї, кобзарю», дума «Невольник» та ін. Будучи збереженими у звукозаписах, шевченківські твори бандурного репертуару виконували не лише культурно-мистецьку, але й ідеологічну та національно-просвітницьку функцію, відкриваючи для нових поколінь силу духу емігрантів попередньої епохи, їх натхненність поетовим словом, патріотизм, громадянську і національну свідомість, високу фахову майстерність, що підтверджується потребою сучасного переведення більшості ранніх звукозаписів у цифровий формат. «Звукозаписна діяльність – найпомітніше культурне надбання української спільноти в діаспорі... Це сліди нашого росту, наш вклад у загальноукраїнську духовну скарбницю», – так високо оцінив внесок представників українського зарубіжжя в національну та світову музичну культуру відомий дослідник мистецької аудіоспадщини Степан Максимюк [11, с. 67]. І значною мірою ці слова стосуються і фіксації шевченкових творів бандуристами діаспори.

Звукозаписи шевченкіани виконують роль культурно-комунікативну – і не лише на лінії виконавський звукозапис/слухач, але й на рівнях різних історичних епох, поколінь, територіальних осередків, країн, і загалом – на лінії Україна/діаспора, оскільки шевченкове слово у поєднанні з українською пісенною спадщиною та тембром бандури несе у собі акумуляцію високих національних і патріотичних цінностей, християнської моралі, високої духовності.

Додаток Аудіографія

Сольні звукозаписи

1. Michał Teliga (bandura solo). – «Tarasowa nicz» (ze śpiewem w języku ukraińskim). «Maksim

Zalizniak». Pieśń ukraińska. – «Syrena Record». – №8229. – 1934.

2. Луців Володимир. Українські пісні й думи. – CD. – Наш формат, 2009.

3. Мота Володимир. Бандурист. – CD. – Canada, 2006.

4. Мота Володимир. Твори Тараса Шевченка в піснях. – CD. – Canada, 2011.

Звукозаписи Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (США)

Концертний тур 1983 р.

Сторона 1

1. **The Clouds Are Rising – Встає хмара** Ukraine laments her people's fate of bondage and serfdom through the words of Taras Shevchenko (1814–1861). Composed by Vasyl Yemetz (1890–1982), the Chorus's founder and director, in 1918.

2. **The Gathering Eagles – Гайдамацька пісня** An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics – T. Shevchenko; music – K. Stetsenko.

Сторона 2

1. **The Mighty Dnipro River – Рече та стогне** A musical adaptation of T. Shevchenko's testament in which the poet resolves never to rest until Ukraine is free.

Ми знов з тобою, Україно – 1991

Сторона 1

1. **Testament – Заповіт** Taras Shevchenko's testament to his Ukrainian brethren. Music by Hnat Khotkevych.

Сторона 2

1. **Play, Kobzar! – Граї, кобзарю!** The kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance 'so that the earth trembles'. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine's 19th century bard Taras Shevchenko (1814–1861).

2. **The Clouds are Rising – Встає хмара** Ukraine laments its people's fate of bondage and serfdom through the words of T. Shevchenko. Composed by Vasyl Yemetz, the Chorus' founder and first director in 1918.

3. **The Gathering Eagles – Гайдамацька пісня** An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics – T. Shevchenko; music – K. Stetsenko.

Best of Kapella, vol. 1

Сторона 2

1. **The Sun is Shining – Сонце гріє** An arrangement by P. Potapenko based on lyrics by Taras Shevchenko (1814–1861).

Black Sea Tour 1994

Сторона 2

1. **Play, Kobzar! – Граї, кобзарю!** The kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance 'so that the earth trembles'. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine's 19th century bard Taras Shevchenko (1814–1861).

2. **The Clouds are Rising – Встає хмара** Ukraine laments its people's fate of bondage and serfdom through the words of T. Shevchenko. Composed by Vasyl Yemetz, the Chorus' founder and first director in 1918.

3. **The Gathering Eagles – Гайдамацька пісня** An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics – T. Shevchenko; music – Kyrilo Stetsenko (1882–1922).

Ми знов з тобою, Україно (Again With You, My Ukraine) - 1991
Compast Disc

1. **Testament – Заповіт** Taras Shevchenko's testament to his Ukrainian brethren. Music by Hnat Khotkevych.
2. **Play, Kobzar! – Грай, кобзарю!** The kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance 'so that the earth trembles'. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine's 19th century bard Taras Shevchenko (1814–1861).

Compast Disc №2

1. **Play, Kobzar! – Грай, кобзарю!** The kobzar is asked to play as the Kozaks sing a joyful song and dance 'so that the earth trembles'. Composed by H. Kytasty, the words are penned by Ukraine's 19th century bard Taras Shevchenko (1814–1861).
2. **The Clouds are Rising – Встає хмара** Ukraine laments its people's fate of bondage and serfdom through the words of T. Shevchenko. Composed by Vasyl Yemetz, the Chorus' founder and first director in 1918.
3. **The Gathering Eagles – Гайдамацька пісня** An historical song from the 18th century which tells of the liberation of Chyhyryn by Kozaks gathered with the speed of eagles to rise against the Polish gentry. Lyrics – T. Shevchenko; music – Kyrylo Stetsenko (1882–1922).

1. Дутчак В.Г. Тарас Шевченко і мистецтво кобзарів-бандуристів. Історія і сучасність / Віолетта Дутчак // Вісник Прикарпатського університету ім.В.Стефаника. Мистецтвознавство. – Випуск VIII. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 169–178.
2. Дутчак В.Г. Творчість Т Шевченка як складова репертуару бандуристів українського зарубіжжя / В.Дутчак // Тарас Шевченко та кобзарство : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 14–16 квітня 2010 р. – Львів, 2010. – С. 56–61.
3. Дутчак В. Звукозаписи бандуристів української діаспори. / В.Дутчак // Матеріали науково-практичної конференції «Розвиток та популяризація бандурного мистецтва» (Чернігів, 31.03 – 1.04.2012). – Чернігів, 2012. – С. 25–28.
4. Дутчак В.Г. Бандурне мистецтво діаспори. Проблеми виконавства. / В.Дутчак // Мистецтвознавчі записки – Київ. – В.5 – 2004. – С. 22–29.
5. Дутчак В.Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя крізь призму теорії традиції / В.Дутчак // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Вип. 5 / [ред. кол. Рожок В.І., Посвалок В.Т. та ін.; упоряд. О.І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 173–184.
6. Дутчак В.Г. Мандрівне виконавство в бандурному мистецтві ХХ ст. (на матеріалі України та діаспори). / В.Дутчак // Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття : Збірник науково-теоретичних статей. – Вип. 2. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. – С. 234–238.
7. Дутчак В.Г. Спадкоємність виконавських традицій у бандурному мистецтві діаспори / В.Дутчак // Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – В. 47, кн. 11. – Київ, 2005. – С. 119–129.
8. Дутчак В.Г. Трансформація ансамблевого виконавства бандуристів України та діаспори / В.Дутчак // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер. : Педагогіка і психологія. – зб. статей : – Ялта : РВВ КГУ, 2009. – Вип. 23. – Ч. 2. – С.118–130.
9. Золотнюк А. «Через ту бандуру бандуристом став» / Анна Золотнюк // Вільне життя плюс (Тернопіль). – №48 (15160). – 2010. – 25 червня.
10. Коваль Ф. Платівки баритона Богдана Шарка / Ф. Коваль // Шлях перемоги. – 1973. – 4 листопада.
11. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів–Вашингтон : Видавництво Українського Католицького університету, 2003. – 288 с.
12. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи / У. Самчук. – Детройт (США), 1976. – 466 с.
13. Ukrainian Bandurist Chorus – Офіційний веб-сайт [Електронний ресурс] // Доступно за адресою : <http://www.bandura.org/>
14. Canadian Bandurist Kapella – Офіційний веб-сайт [Електронний ресурс] // Доступно за адресою : <http://www.banduristy.com>

В статті пропонується аналіз шевченкиани як стабільної складової репертуару бандуристів українського зарубіжжя. Визначено домінуючі виконавські моделі бандурного мистецтва діаспори, які зафіксовані в звукозаписі та відеозаписі солістів та колективів.

Ключевые слова: бандурное искусство диаспоры, шевченкиана, исполнительские модели,

звукозапис, відеозапис.

In the article the analysis of Shevchenko works is offered as a stable constituent repertoire of Ukrainian foreignness bandura-players. The dominant performance models of bandura art are certain diasporas which are fixed in the audio recordings and videotape recordings of soloists and collectives.

Key words: bandura art of diaspora, Shevchenko works, performance models, audio recordings, videotape recordings.

УДК 785.16

**«ЛЬВІВСЬКІ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ» ЯК ЧИННИК
 ПРОПАГАНДИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХІ СТОЛІТТЯ**

Андрій Душний

В статті розглядається проект «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор» заснований Ярославом Олексівим на фоні баянно-акордеонного руху Львівщини у ХХІ столітті. Висвітлюються 5 сезонів означеного проекту та низка заходів у їх рамках.

Ключові слова: баян, акордеон, проект, репертуар, творчість.

Народно-інструментальне мистецтво України активно крокує в ногу з часом, відповідно модернізується в інструментальному й освітньому напрямках, що сприяє академізації народних інструментів та їх утвердження в соціокультурному просторі держави. Як зазначають дослідники свого часу розвиток академічного народно-інструментального мистецтва в Україні був «започаткований на єдиній методологічній основі, розробленій професором М.Гелісом ...» [3, с. 3], що створило потужний вплив на регіональні виконавські школи народно-інструментального мистецтва (Львівська, Одеська, Донецька, Харківська), які інституалізуються у 50-х роках минулого століття. Їхні різновекторні напрацювання утверджують статус Української академічної школи гри на народних інструментах.

Якщо на Всеукраїнському рівні за останні десятиліття маємо значний поступ у вивченні українського народно-інструментального виконавства, творчості, педагогіки, то його регіональний рівень все ще перебуває у стані пошуків та накопичення матеріалу для аналізу та осмислення. Залишається недостатньо вивченим і народно-інструментальний й зокрема баянно-акордеонний рух Західної України.

Дослідження народно-інструментального мистецтва Львівщини висвітлюються у працях Т.Барана, Л.Боднар, О.Бобечко, В.Дутчак, А.Душного [4; 5], І.Дмитрук, Б.Пица [6], Л.Посікіри, С.Карася, Д.Кужелева М.Корчинського, Б.Корчинської, В.Сидоренко, О.Ніколенко, А.Онуфрієнка, Е.Мантулева, Ю.Чумака, І.Фрайта та ін.

Водночас, наукові розвідки у царині банного мистецтва представників школи сягають наукового осмислення: Львівської регіональної баянної школи (Р.Кундис, А.Душний, Б.Пиц); еволюційних процесів колективного баянно-акордеонного музикування Львівщини в контексті національних традицій (В.Шафета); аналітики творчості В.Власова (Ю.Чумак, А.Боженський); постатей видатних представників Львівської баянної школи – М.Оберюхтіна (Д.Кужелев), А.Онуфрієнка (А.Душний), Е.Мантулева (І.Фрайт, В.Шафета, А.Славич), Я.Ковальчука (П.Рачинський, Б.Пиц), В.Балика (Д.Кужелев, Б.Пиц), В.Чумака (Ю.Чумак, А.Душний, В.Шафета, Н.Гатайло), М.Дмитришина (А.Душний, Ю.Кіцила), Я.Олексіва (А.Душний [5], І. Куртий [7]) та ін.; сутності феномену конкурсно-фестивального руху народників Львівщини (А.Боженський [2], А.Душний, О.Сергієнко, Б.Пиц) та ін.

Проблемам становленню, розвитку та пропаганди Львівської баянної школи було присвячено ряд наукових конференцій «Львівська баянна школа та її видатні представники» (2005, 2006), «Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини» (2005), «Творчість композиторів України для народних інструментів» (2006, 2011), «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть» (2007, 2009–2012), «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» (2008–2012). У цих заходах актуалізуються питання відносно вагомості Львівської баянної школи в контексті національної школи гри на народних інструментах,

© Душний А., 2012–2013

аналізуються та висвітлюються творчі портрети видатних представників та засновників означеної школи, колективів, окремих виконавців, науково-методичне та навчально-репертуарне напрацювання представників різних поколінь.

Тому, сьогодні широковідомий науково-мистецький проект «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» [6] (автор ідеї А.Душний), в рамках якого відбуваються вищезазначені заходи. Водночас, в рамках цього потужного мистецького форуму України молодим ентузіастом та пропагандистом Львівської школи, баяністом та композитором Ярославом Олексієм засновується авторський проект «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор» [4], завдання якого полягає в утвердженні та популяризації молодого покоління означеної школи.

Мета статті полягає у висвітленні ключових аспектів проекту «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор», як одного із чинників пропаганди жанру.

Львівська школа народно-інструментального мистецтва вписана у історію академічного народно-інструментального мистецтва України її фундаторами: видатними баяністами-педагогами М.Оберюхтіним, А.Онуфрієм, майстром-винахідником, засновником Львівської школи гри на бандурі В.Герасименком, засновником академічного напрямку виконавства на сопілці в Україні М.Корчинським. Кращі учні-послідовники, науковці, лауреати конкурсів, серед яких: *баяністи-акордеоністи* – А.Батршин, В.Балик, Л.Богуславець, В.Власов, І.Влах, Б.Гуран, В.Голубничий, Є.Дацина, М.Дмитришин, А.Душний, С.Карась, В.Коваль, Я.Ковальчук, Д.Кужелев, С.Максимов, Е.Мантулев, Я.Олексів, В.Пацюрківський, М.Петелін, П.Рачинський, В.Стецун, Ю.Чумак, В. Янчака, та багато ін.; *бандуристи* – Г.Менкуш, Л.Посікіра, Ольга та Оксана Герасименко, М.Попілевич, В.Дутчак, Т.Лазуркевич, О.Созанський, О.Притолок, Д.Губ'як, Н.Ковальова, А.Ланова, О.Кушнір, О.Верещинський, Н.Циглик-Чумак, Н.Гамар, Н.Сторожук, М.Наконечна, Н.Хома; *сопілкарі* – В.Петрованчук, М.Маркевич, Б.Корчинська, Р.Кубович, Б.Гаранджа, В.Гамар, Р.Дверій; *цимбалісти* – Т.Баран, М.Кужба, Я.Борух, І.Брухаль; *гітаристи* – В.Сидоренко, О.Дворянин, Ю.Курач, П.Брюхін, М.Вігула, Х.Гавдиш; *домристи* – Г.Казаков, С.Струтинський.

Нова сторінка розвитку школи – намагання наукової спільноти усвідомити етапи її становлення та еволюції, вивчити характерні риси як окремих її представників, так і школи в цілому, місце її в процесі академізації народно-інструментального мистецтва, роль в культуротворенні на зламі ХХ – ХХІ ст. тощо.

Так, завдяки ініціативі представника молодого покоління Львівської школи, виконавця та композитора, лауреата Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, кандидата мистецтвознавства, художнього керівника та диригента оркестру українських народних інструментів Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, заслуженого діяча естрадного мистецтва України Ярослава Володимировича Олексієва у 2009 році засновується проект «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор» [8, с. 38].

Його мета полягає у підтримці та стимулюванні до академічного музикування обдарованої молоді, їх викладачів, а також пропаганді найкращих зразків композиторської творчості для народних інструментів так і здобутків Львівської школи народно-інструментального мистецтва.

Передумовою заснування проекту «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор» Ярославом Олексієм став великий сольний концерт автора у двох відділеннях в Концертному залі ЛНМА ім. М.Лисенка 22 квітня 2008 року. У першому відділенні звучали твори П.Чайковського, В.Зубицького, авторські композиції. У другому – Я.Олексів виступав як диригент оркестру народних інструментів музичної академії (художній керівник заслужений артист України О.Личенко), де в інструментуванні автора звучали його оригінальні компонування [6, с. 166].

Від так І-й сезон розпочався 24 березня 2009 р. у Концертному залі Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка. Концерт відбувся у двох відділеннях. У першому – свою майстерність демонстрували лауреати Всеукраїнських та міжнародних конкурсів студенти: Львівського МУ ім. С.Людкевича Андрій Шостак (акордеон, клас В.Іванця); Львівської НМА ім. М.Лисенка Олександр Горожанов (баян, клас заслуженого артиста України, доцента Б.Гурана), Ірина Івашків (бандура, клас заслуженого діяча мистецтв України, доцента О.Герасименко), Анатолій Мельникович та Павло Степаненко (баян, клас кандидата мистецтвознавства, доцента С.Карася); Дрогобицького ДПУ ім. І.Франка Ігор Куртий (акордеон, клас кандидата педагогічних наук, доцента А.Душного).

Другий відділ – був представлений оркестром українських народних інструментів ЛНМА ім. М.Лисенка, художні керівники та диригенти Володимир Гарбарук та Ярослав Олексів. Свою диригентську майстерність демонстрували студенти 5-го курсу – Ольга Голод та Олег Кунтий (клас

доцента І.Чупашка), Євгенія Капітула (клас доцента, Ю.Балуха), Ігор Брухаль (клас доцента, Л.Дражниці), Павло Степаненко (клас професора О.Гериновича).

У програмі концерту звучали твори Й.С.Баха, В.Зубицького, В.Семенова, П.Дейро, А.Кусякова, А.Онуфрієнка, О.Чухрай, Є.Капітули, П.Кулікова, М.Стецюна, А.П'яцолли. Родзинкою концерту стали композиції Я.Олексієва: «Одкровення» для бандури, з авторським віршем-присвятою геніальному композиторові сучасності А.Кусякову; два твори для баяна – «Let's run in jass» (присвячений А.Душному) та «Соната-балада» присвячена Я.Ковальчукові; «Українська фантазія» для оркестру УНІ, присвячена пам'яті А.Онуфрієнка [4].

II-й сезон проекту відбувся 24 березня 2010 року у ЛНМА ім. М.Лисенка і був присвячений 75-річчю від дня народження професора Львівської консерваторії, багаторічного її проректора, заслуженого діяча мистецтв України, композитора Анатолія Онуфрієнка (1935–1997).

На відміну першого сезону, другий був різноманітний та різножанровий. Він уособлював як наукове осмислення (конференцію «Українське музикознавство в контексті Болонського процесу» та презентацію монографії кандидата педагогічних наук А.Душного «Анатолій Онуфрієнко – життя присвячене музиці»), презентацію авторського CD-диску Ярослава Олексієва «Мить душі...» (2009) так і два відділи потужного концертного дійства (I-й – лауреата Всеукраїнських і міжнародних конкурсів Артема Нижника (баян, Донецьк) та II-й – Оркестру українських народних інструментів ЛНМА ім. М.Лисенка «Solo Way» під орудою Ярослава Олексієва. Ведучим мистецького форуму був музикознавець, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького ДПУ ім. І.Франка Богдан Пиц [10].

Всеукраїнська науково-практична конференція «Українське музикознавство в контексті Болонського процесу» ініціювала розгляд низки питань у доповідачів різних навчальних закладів України [10, с. 7–8]: аналітичний аспект виконавства на прикладі творчості Д.Скарлатті (С. арась); виконавські прийоми та етапи формування стилю В.Власова (А.Боженський, Ю.Чумак); деякі аспекти аранжування та оркестрового мистецтва на прикладі оркестрів народних інструментів України (Н.Мікуліч, В.Сич); наукова термінологія в музичній педагогіці (М.Давидов); наукова школа в професійній освіті (В.Заєць); поняття музичної мови та музичної виразності (А.Сташевський); різновекторні аспекти Львівської баянної школи (Н.Гатайло-Мазур, А.Душного, Р.Кундуса, І.Куртого, Б.Пица, С.Чепак, В.Шафета); різноманітні питання українського баяну на зламі століть (Я.Олексів, В.Полянський, А.Шамігов); розвиток музичних здібностей студента-піаніста у ВНЗ (Т.Фойдер); творчий підхід до фахової підготовки майбутнього вчителя музики (В. Федоришин); театральне мистецтво Галичини (М.Михаць, Р.Михаць); типологія виконавських складів у напрацюванні українських композиторів для кларнету (М.Тиновський); фортепіанна творчість для дітей композиторів української діаспори (З.Юзюк).

У концертному виступі лауреата Всеукраїнських і міжнародних конкурсів, композитора, доцента Донецької музичної академії ім. С.Прокоф'єва Артема Нижника прозвучали твори О.Мессіана «Медитація № 9», В.Семенова «Брамсіана», Й.Брамса – А.Тимошенка «Угорський танець № 6», С.Рахманінова «Баркарола», Н.Паганіні «Каприс № 15», Б.Мирончука «Andante amoroso», Ф.Анжеліса «Ритмічна коробочка» [10, с. 5], тим самим концерт підтвердив давні традиції, які, для прикладу, втілювалися у дружній та професійній співпраці професора А.Онуфрієнка (Львів) та професора В.Воеводіна (Донецьк) у 70-х–80-х роках минулого століття [9].

Репертуар оркестру українських народних інструментів ЛНМА ім. М.Лисенка «Solo Way» (художній керівник та диригент Ярослав Олексів) включав композиції М.Стецюна (Лірична фантазія «Калинонька»), А.Кос-Анатольського («Полька», «Решето і коломийка»), Раду («Весняна хора»), А.П'яцолли («Танго вулиць», «Забуття», «Смерть янгола»), Б.Янівського до слів Б.Стельмаха «Не забудь» (солістка Наталя Воробей), а також твори керівника оркестру, композитора Я.Олексієва «Українська фантазія» та лірична фантазія «Яворина» [10, 6]. Тим самим, оркестр підтвердив кращі традиції оркестрового мистецтва, зокрема створення оригінальної музики та перекладень творів композиторів ХХ століття які для прикладу у свій час потужно розвивав Г.Казаков, А.Онуфрієнко, В.Воеводін, О.Геринович, М.Корчинський, Є.Дацина.

III-й сезон проекту став не менш знаковим – присвячений 60-річчю від дня народження лауреата Республіканського (1968) та міжнародного конкурсу у Клінгенталі (Німеччина, 1971), заслуженого артиста України, доцента Львівської консерваторії, баяніста-віртуоза Ярослава Ковальчука (1950–2006) [1, с. 69] і відбувся 29 листопада 2010 року у Малому залі ЛНМА ім. М.Лисенка.

У концерті взяли участь лауреати Всеукраїнських та міжнародних конкурсів баяністи та акордеоністи, випускник Я.Ковальчука – В.Янчак (концертний виконавець. баяніст, джазовий

музикант, лауреат конкурсів у Польщі, Україні) та Я.Олексів (студент класу маестро 2003–2005 н.р.), а також студенти – Н.Федина та О.Горожанов (клас доцента Б.Гурана), Б.Хижняк та Р.Хорт (клас доцента Д.Кужелева), М.Стефанів (клас Я.Олексіва), дует баяністів: Н.Федина та О.Горожанов, тріо акордеоністів: В.Заборовський, Б.Настасяк, Б.Хижняк (клас доцента Л.Боднар). У програмі виконавців була оригінальна музика, перекладення та транскрипції світової музичної класики скомпоновані як для соло так і ансамблю баяністів та акордеоністів.

IV-й сезон проекту Я.Олексіва «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор» відбувся у декілька етапів.

1-й етап – Всеукраїнський тур Я.Олексіва восени 2011 року, що покликаний пропагувати авторські компонування молодого композитора («Токата», «Соната-балада», «Let's run in jazz», «У настрої джазу», «Одкровення», «Елегія» та ін.): 6 жовтня (Великий зал Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського); 13 жовтня (Актовий зал Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка); 18 жовтня (Великий зал Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка); 29 жовтня (Малий зал Київської дитячої академії мистецтв); 1 листопада (Актовий зал Вінницького училища культури та мистецтв); 4 листопада – участь у концерті в рамках першого Національного конкурсу виконавців на народних інструментах «Рідні наспіви» (Концертний зал Донецька обласної філармонії); 15 листопада (Зал Київської дитячої школи мистецтв № 6 ім. Г.Жуковського); 17 листопада (Актовий зал Тернопільського музичного училища ім. С.Крушельницької); 21 листопада – концерт в рамках VI-го міжнародного молодіжного музичного фестивалю ім. І.Вимера (Великий зал ЛНМА ім. М.Лисенка); 3 грудня – концерт в рамках IV-го Всеукраїнського конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (Актовий зал ДДПУ ім. І.Франка).

Спільно із Я.Олексівим у низці концертів в рамках Всеукраїнського туру взяли участь: студенти Дрогобицького педуніверситету ім. І.Франка класу доцента А.Душного Р.Стахів (акордеон), О.Сергієнко (баян), В.Мицак (баян), Яна Лензіон (ф-но); всесвітньо відомий композитор, заслужений діяч мистецтв України маестро Володимир Зубицький; заслужений артист України маестро Володимир Мурза; Оркестр народних інструментів ДШМ № 6 (Київ). Науково-музикознавчий супровід здійснив кандидата педагогічних наук Андрій Душний [2].

2-й етап. 21 лютого 2012 року – Концерт акордеонної музики учнів та викладачів Львівської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. С.Крушельницької, лауреатів Всеукраїнських та міжнародних конкурсів Миколи Стефаніва та Івана Сумарука (акордеон) класу Я.Олексіва та самого Ярослава Олексіва (баян), а також Ірини Кравець (акордеон, клас В.Іванця).

3-й етап. Низка концертів присвячених 170-річчю від дня народження Миколи Лисенка, зокрема: 9 березня 2012 року – Концерт акордеонної музики студентів Львівської національної музичної академії ім.М.Лисенка класу Я.Олексіва, лауреатів Всеукраїнських та міжнародних конкурсів Назарія Любінця та Олега Щербачука (акордеон) та 13 березня 2012 року – Концерт акордеонної музики учнів відділу народних інструментів Львівської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. С.Крушельницької класу Я.Олексіва, лауреатів Всеукраїнських та міжнародних конкурсів Миколи Стефаніва та Івана Сумарука (акордеон) у Великому залі Львівської ДМШ ім. А.Кос-Анатольського; 18 травня 2012 року – Концерт лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів учнів Львівської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. С.Крушельницької Івана Сумарука (акордеон) та квартету народних інструментів у складі: Іван Сумарук (акордеон), Володимир Довганюк (цимбали), Мар'ян Гринер (кларнет), Маркіян Івашкевич (к/б) класу Я.Олексіва, а також Володимира Довганюка (цимбали, клас Я.Борух) та Мар'яна Гринера (кларнет, клас Т.Ільчука) у Малому залі школи-інтернату ім. С.Крушельницької.

4-й етап. 26 березня 2012 року – Концерт лауреатів Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, студентів Одеської музичної академії ім. А.Нежданової Ірини Серотюк (баян), Тетяни Гордійчук (бандура) та Володимира Гітіна (кларнет). В програмі виконавців прозвучали композиції Й.С.Баха, В.А.Моцарта, Д.Скарлатті, Ф.Анжеліса, А.П'яццоллі, низка оригінальної музики, особлива увага була зосереджена на композиціях В.Власова «Телефонна розмова», «Дівчата із Одеси», «Босса нова» та ін.

V-й сезон проекту відбувся концертом лауреата міжнародних конкурсів, асистентом-стажистом Ростовської консерваторії ім. С.Рахманінова (клас професора Юрія Шишкіна), солістом Харківської обласної філармонії Дмитром Жаріковим 8 листопада 2012 року у Великому залі ЛНМА ім. М.Лисенка. Програму виконавця компонували твори С.Рахманінова «Баркарола», Ф.Шуберта – Ф.Ліста Вальс-каприс № 6 «Віденські вечори», П. айковського «Жовтень», П.Макконена «Диско-токата», В.Семенова Соната № 1 в 3-х чч. та Полька «Янка» й ін.

Творчо-виконавська діяльність та організаторська вправність Я.Олексіва відзначена провідними фахівцями народно-інструментального мистецтва України та зарубіжжя – академіками М. Давидовим (Київ) та М.Імханицьким (м.Москва, Росія); професорами Л.Посікірою (Львів), В.Голубничим (м. Нижній Новгород, Росія), А.Семешком (Київ), Є.Івановим (Суми), В.Власовим (Одеса); доцентами С.Карасем (Львів), А.Душним (Дрогобич), В.Зайцем (Київ), А.Сташевським (Луганськ); заслуженим діячем мистецтв України В.Зубицьким (м.Ланчіано, Італія); композитором В.Рунчаком (Київ) [7].

Висновки. Об'єднавши усі ланки особистості музиканта в одне ціле (музикант-виконавець, музикант-педагог, музикант-науковець, музикант-організатор, музикант-композитор), ми отримуємо ідеал творчої особистості, здатної швидко та вправно вирішувати будь-які завдання музичного мистецтва сучасності. Саме такому пошуку творчих талантів присвячений проект Я.Олексіва «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор», який має велике майбутнє, і стане вагомим внеском в Українську академічну школу народно-інструментального мистецтва.

1. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство. Справочник / А. Басурманов – М. : Кифара, 2003. – 540 с.
2. Боженський А. Творчий обрій баянно-акордеонного мистецтва музично-педагогічного факультету / А. Боженський // Часопис «Франківець». – 2011. – № 22 (188). – грудень.
3. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (українська академічна школа) : підручник [для вищих та середніх музичних навчальних закладів] / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 592 с.
4. Душний А. Львівські народно-інструментальні традиції / А. Душний // Наша культура : Вісник Старосамбірського народного дому. – Ч. 2. – Квітень 2009. – С. 3.
5. Душний А. Молода генерація Львівської баянної школи: творчий портрет Ярослава Олексіва / А. Душний // Молодь і ринок : щомісячний науково-педагогічний журнал. – 2009 – № 8 (55). – С. 70–74.
6. Душний А. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
7. Куртий І. Творчо-виконавський портрет Я. Олексіва у контексті Львівської баянної школи. Дипломна робота. Рукопис / І. Куртий. – Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2009. – 53 с.
8. Олексів Я. Концертні твори для баяна / Я. Олексів. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – Вип. 1. – 40 с. : нот.
9. Проблемы методики преподавания и исполнительства на народных инструментах : науч.-метод. конф. (Донецк, Концертный зал ДГМПИ, 28.04.1984) : программа. – Донецк : ДГМПИ. – 4 с.
10. II-й сезон проекту «Львівські народно-інструментальні традиції – баяніст, диригент, композитор». Всеукраїнська науково-практична конференція «Українське музикознавство в контексті Болонського процесу» (Львів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 24 березня 2010) : програма / [Ред.-упоряд. : А. Душний, Я. Олексів, Б. Пиц]. – Львів : ТеРус, 2010. – 8 с.

В статті розглядається проект «Львовские народно-инструментальные традиции – баянист, дирижер, композитор» оснований Ярославом Олексивым на фоне баянно-акордеонного движения Львовщины в XXI веке. Освещаются 5 сезонов указанного проекта и ряд мероприятий в его рамках.

Ключевые слова: баян, аккордеон, проект, репертуар, творчество.

In the article the project «Lviv instrumental traditions – accordionist, conductor, composer» founded by Yaroslav Oleksivym the background bayan-accordion movement of Lviv in the XXI century. Highlights 5 seasons definite project and a series of events in their framework.

Key words: bayan, accordion, design, repertoire, creativity.

УДК 7.071.1

СТИЛІСТИКА ТВОРЧОСТІ ТА ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ КОМПОЗИТОРА БОГДАНА КОТЮКА

Юрій Гулянич

У статті розглядаються етапи творчого розвитку композитора Богдана Котюка пов'язані у

певному сенсі і з його практичною та науковою діяльністю. Тому знаходимо певні паралелі між його науковою, як історика музичного мистецтва, що досліджує технологію прояву індивідуального стилю у сучасній музиці та власними пошуками взаємозв'язків між новою ладо-гармонічною функціональністю та музичним формотворенням. Інший напрям – вплив наукових досліджень у ділянці інструментального етномузикознавства на звернення композитора до українського музичного інструментарію та komponування власних творів із врахуванням стилістичних особливостей творчо модифікованої жанровості.

Ключові слова: композитор, творчий процес, мистецтво, стилістика, жанровість, полістилістика.

Наукова методологія музикознавства у другій половині ХХ ст. розвивалася шляхом освітлення певних тенденцій у розвитку музичного мистецтвознавства порівняльної характеристики творчих методів які відображали закономірну еволюцію музичного мислення. На зміну монографічним висловлюванням які значною мірою опирались на історико-белетристичну описовість справжньої науковий підхід до аналізу творчості композиторів знаходимо у цілому ряді праць видатних дослідників музики ХХ ст. Грунтовне описання творчих методів композиторів ХХ ст. знаходимо у працях Ганца Штукеншміда (*Stuckenschmidt Hans*), Арнольда Шьонберга (*Schönberg Arnold*), музичній поетиці Ігоря Стравінського, Пауля Хіндеміта (*Hindemith Paul*), Алоїса Габи (*Haba Alois*), Теодора Адорно (*Theodor Adorno*), а також радянських дослідників М.Тараканова, В.Холопова, Е.Денисова, Л.Лаула та багатьох інших. Усі ці дослідження стосуються поворотних моментів музики ХХ ст. та ролі творчої особистості у рамках нової для розвитку тенденції мислення формування індивідуальних композиторських стилів. Для музики ХХ ст. особливо після «Місячного п'єро» А.Шьонберга (1912) та «Весни священної» І.Стравінського (1913) індивідуальний творчий метод повністю витісняє стилістичну єдність музичного висловлювання попередніх епох.

Метою статті є розкрити особливості музичного висловлювання композитора Богдана Котюка, висвітлити етапи творчого розвитку та стилістику творчості.

Для української професійної музики в рамках «мистецтва соціалістичного реалізму» подібна індивідуалізація творчого стилю практично була не здійсненою. Опора на масову культуру та партійні директиви радянської влади змушувала українських композиторів-професіоналів свій творчий пошук зосередити на масовій пісні та романтизації національного фольклору. У той час коли в електронних студіях Дармштадту та Баден-Бадена проводились ультрасучасні експерименти у напрямку тонального серіалізму, професійні музиканти Української РСР навіть не мали доступу до надбань пізнього романтизму, а саме творчості Р.Вагнера, Г.Малера, Г.Вольфа. Особливий прорив до загальнолюдських цінностей та модерністських тенденцій у радянській музиці 20-х років через ряд партійних постанов було засуджено та заборонено. І лише певні нові прояви «просочування» інформації з'являються у 60-х роках. Саме на час припадає формування як музиканта-професіонала композитора Богдана Котюка.

Новітня музична поетика й естетика просочується через ґрати заборон у життя прогресивної когорти українських радянських музикантів середнього та молодого поколінь. І формування стилю та всієї творчої еволюції в українській музиці в кінці ХХ ст. відбувається вже безвідривно від світових процесів.

Питання *стилю* надзвичайно об'ємне за своєю суттю. Воно об'єднує у собі як суб'єктивні, так і об'єктивні риси. Проблеми стилю та стилістики були присвячені незліченні наукові дослідження [8], що стосуються як збірного поняття *стиль*, так і поняття стиль у вузько-індивідуалізованому аспекті. При аналізі мистецького середовища та його особливо характерних рис, що стосуються минулих епох, на перший план виступає сумарний ефект окремих факторів. Вони характеризують культурно-естетичні цінності досить значного відрізка часу, який і отримує дефінітивне означення епохи. Таким чином формувались особливості стилю епохи *бароко* чи *класицизму*. У ХХ ст. відбуваються особливі суспільні зрушення. Ці революційні процеси призводять до заміни синтетичного характеру висловлювання у передачі суспільних явищ на творчий сепаратизм, що є наслідком індивідуалістського вузько-диференційованого погляду на світ та відображення суспільних процесів у мистецтві. Тому, і поняття стилю поряд із жанрово-територіальною приналежністю все частіше пов'язується з феноменом індивідуального людського мислення, яким є *творчість*. Загальний інтерес до евристичної тематики сьогодні зумовлений бурхливим науково-технічним прогресом. Характеризуючи не цілісні об'єктивні явища, а суб'єктивний процес мислення (яким і є творчість), необхідно усвідомлювати, що поняття індивідуального творчого стилю апіорі містить у собі незаперечність самого факту існування результату.

У поняття стилю сьогодні перш за все вкладається результат творчого процесу, а не просто репродукування, на базі здійснення неевристичних функцій. Так само як не можна назвати творчістю дитячу складанку з деталей конструктора (нехай навіть найнеймовірніших споруд!), так і музичний твір, який повстав у наслідок комбінаторики з давно знаних музичних зворотів, що укладені за добре прогнозованими принципами, у своїх найбільш професійних проявах є лише добрим ремеслом, але не актом творчості.

Отже, окреслювати їх стилістику як об'єктивно існуюче явище не можна. А дошукуватись у них ознак творчого стилю є завданням безперспективним. Американський психолог М.Стейн (*M.Steyn*) [1], проводить безпосередню паралель між актом творчості і талантом. Він слушно зауважує, що без обдарованості (чи бодай володіння якимось талантом) ініціювати процес творчості людина не у змозі. Інша річ – *талант*. Бо *талант* – це мірило своєрідності та нестандартності мислення, тобто те, що виходить за рамки ординарності. Серед психологів і соціологів, до яких зараз долучаються і психокібернетики, постійно точиться дискусія: яким чином дати об'єктивну оцінку таланту? Свого часу радянський академік А.

Александров категорично заперечував можливість тестування для виміру таланту митця чи винахідника, бо сам апарат тестування передбачає *стандартність процедури*. А творчість як вияв таланту по своїй суті є вивільненням від стандартів мислення. Тому виміряти стандартним тестом ступінь нестандартності неможливо. Ці міркування на наш погляд дуже важливі як методологічна база для характеристики будь-якого творчого прояву і, зокрема, для окреслення *стилістичного простору композиторського висловлювання і спілкування з текстами культури*.

Проблема композиторського стилю є фундаментальною для визначення основних характеристик усього творчого процесу. Стилістика висловлювання має безпосередній зв'язок перш за все з ідеалами культурного середовища, в якому творить митець. Водночас, безсумнівним є вплив діалектично змінних естетичних ідеалів часу, в якому твориться музика. У певному сенсі ці часові ідеали відповідають поняттю моди, яку в мистецькому середовищі прийнято окреслювати як *Fashion*. Однією з дуже важливих імпульсивних характеристик стилістики музичного висловлювання є констеляції на текстуальні явища.

Ці улюблені образи-символи стають збудниками для зародження стилістичних ознак на ембріональному рівні. Констеляції на текстуальні явища є невід'ємною частиною творчого методу Котюка, а отже, в певному сенсі визначають стиль усієї його творчості. Констеляції як збудник вимагають скрупульозного відбору чітко окреслених засобів звукоутворення.

Щоб виявити основні тенденції формування композиторського мислення необхідно піддати аналізу той шлях яким формувалася сукупність естетичних поглядів митця. Широке поле мистецьких зацікавлень Б.Котюка формувалося внаслідок безпосереднього зіткнення з різними типами проявів тої ієрархічної системи яку знав німецький філософ та естет ХХ ст. Беньямін охарактеризував терміном *констеляції*, тобто вихоплення з усієї постмодерної культури одного з проявів і трактування його як самостійну цінність. Ми можемо навести дуже довгий ряд таких консолідацій, які мали безпосередній вплив на формування творчого методу композитора Котюка:

- яскраві романтичні образи фортепіанної літератури С.Рахманінова, Ф.Шопена, О.Скрябін;
- хорова музика українських корифеїв на чолі з М.Леонтовичем;
- симфонізм Г.Малера;
- веризм Д.Пуччіні;
- молодіжна популярна музика 60-х років («Бітлс» та інші)
- електронна музика Е.Вареца, П.Булеза, Б.Шеффера;
- неофольклоризм І.Стравінського та Б.Бартока;
- пошуки нової ладовості та формотворення О.Месіяна та П.Хіндеміта;
- проблеми музичної психології та педагогіки К.Орфа;
- джазова полістилістика.

Кожний з цих аспектів як один з улюблених образів (констеляція), що на певний час оволодівав творчою фантазією композитора у тій чи іншій мірі отримав свій прояв.

Етапи творчого розвитку композитора Котюка пов'язані у певному сенсі і з його практичною та науковою діяльністю. Тому знаходимо певні паралелі між його науковою, як історика музичного мистецтва, що досліджує технологію прояву індивідуального стилю у сучасній музиці та власними пошуками взаємозв'язків між новою ладо-гармонічною функціональністю та музичним формотворенням. Інший напрям – вплив наукових досліджень у ділянці інструментального етномузикознавства на звернення композитора до українського музичного інструментарію та komponування власних творів із врахуванням стилістичних особливостей творчо модифікованої

жанровості.

Ще одним своєрідним проявом впливу практиків на творчість є звернення Б.Котюка до музики для дітей, яка несе з собою водночас і навчальний і виховний характер. Цікаво, що в цьому аспекті своє місце займає репертуар для цимбалів.

Розвиток музичної думки на початку ХХІ ст. сучасні дослідники трактують дуже неоднозначно. Одні вважають, що криза тональності яка характеризувала боротьбу основних модерністських течій ще в середині ХХ ст. привела до вихолощення самої суті творення за допомогою звуків творів мистецтва, що справді є потрібні людині. Інші дослідники настроєні більш оптимістично констатуючи ті зміни які відбуваються у суспільстві, примушують і митців адаптувати свій арсенал виразових засобів до потреб людини. Лише справді високі зразки музичного мистецтва наділені привілеєм настільки точно відтворити художню образність своєї епохи, щоб залишитись актуальною для наступних поколінь. Це балансування між сьогоденною популярністю, яка дуже часто зводиться до банальних повторів чи тривіальних переспівів музики попередніх епох і винахідництвом як самоціль, становить найбільшу небезпеку для творця. Практично постійно повстає запитання? Використовуючи традицію не перетворити її у плагіат. Разом з тим, у пошуках новаторства залишатись зрозумілим і потрібним – слухачеві.

Ці питання традицій та новаторства, як співвідношення народного чи національного з особистим індивідуальним у системі загально людських цінностей, становлять основний стрижень довкола якого формується різнопланова, або навіть полістилістична творчість композитора Богдана Котюка. Зв'язок із національною традицією у його творчості не варто ототожнювати з прямим продовженням лінії розвитку української музичної класики. Національне зерно творчості Котюка має глибоке коріння у здобутках європейської музичної культури. Цю рису не можна вважати надто оригінальною. Бо починаючи від Дмитра Бортнянського та Максима Березовського, які творили хорову музику чи опери виходячи з поєднання добре знаних з дитинства народних інтонацій та способів музичного вислову через втілення їх у жанри і форми духовної музики та італійської опери. Продовження цього шляху підхопив Микола Лисенко, який студіюючи у Ляйпцігу, старався прибрати українські мелодії у шати панівного, на той час, інструментально-концертного стилю.

Не пройшли повз ці тенденції і корифеї Львівської композиторської школи, у яких навчався Богдан Котюк – С.Людкевич, М.Колесса, Р.Сімович, А.Кос-Анатольський, Д.Задор усі вони у своїй творчості спиралися на дві ноги, одна з яких твердо стояла на ґрунті західноукраїнського фольклору, а інша на професійних традиціях шкільництва що були визначальними не тільки для Західної Європи але й Російської імперії. Звинуватити представників Львівської композиторської школи у надмірному захопленні модерністськими течіями – важко. Коло зацікавлень та творчих симпатій корифеїв із Львівщини не торкалось ні музичного авангарду, ні пошуків електронної музики, ні пошуків математичних методів у композиторській творчості. Але певні сентенції можна було б прослідкувати як передаються у композиторській практиці від одного покоління в інше на підсвідомому рівнях. Скажімо той аспект вивчення модерністських течій які Дезидерій Задор не проявив у своїй творчості спілкуючись з учнями, серед яких був і Богдан Котюк, міг передатися до наступних поколінь музикантів Львівської композиторської школи. Близьке знайомство з Б.Бартоком не отримало аж надто підтвердження у висловлюваннях Миколи Колесси – композитора, але без сумніву зіграло значну роль у зацікавленнях новаторським, творчим підходом молоді генерації через звернення до неофольклоризму.

Суттєвий вплив на творчість Б.Котюка мали також його музикознавчі студії під керівництвом однієї з найповажніших дослідниць основних тенденцій розвитку музики ХХ ст. – доктора мистецтвознавства Стефанії Павлишин. Поєднання наукових та творчих методів оволодіння національною музичною лексикою знаходимо у цілому ряді творів композитора Котюка різних жанрів і форм. Цей аспект був підкріплений великою науково-дослідницькою роботою у ролі етномузикознавця. Фактично, він повторював тільки на базі західноукраїнського – гуцульського, бойківського, поліського, лемківського, закарпатського фольклорних пластів ту справу яку у свій час так успішно здійснювали угорські композитори Б.Барток та З.Кодаї. значну роль для становлення композиторського мислення Богдана Котюка відіграла його наукова робота, під керівництвом С.С.Павлишин, на тему «Способи втілення фольклору у творчості композиторів ХХ ст.». Мабуть саме під впливом власного наукового дослідження Котюк-композитор пішов у зворотному напрямі вибудовуючи уявні форми української інструментальної музики, яка б повинна була б появитися у XVI-XVII ст. ст., якщо б історичний розвиток нашої державності розвивався подібними шляхами як італійське, німецьке чи англійське суспільство.

Таким чином, цю окрему гілку творчості Богдана Котюка можна і потрібно розглядати з позиції

тих культурологічних процесів, які відбуваються в українській спільноті. Адже довший час українська музикознавча наука питання співвідношення індивідуального творчого трактування категорії національного, або засуджувала як прояв буржуазного націоналізму, або зводила до об'єктивістського лозунгу розрекламованого у радянські часи: «Музику творить народ, а ми композитори, її, аранжуємо» (М.Глінка). Своїм зверненням до форм української інструментальної музики Котюк ніби декларує цілком протилежну тезу: «Жоден зі зразків народного інструментального професіоналізму не міг виникнути внаслідок спільної діяльності мас, бо музичний інструменталізм, у тому числі і народний, є виключно наслідком індивідуального творчого процесу» (Б.Котюк) [4].

1. Громов Е. Художественное творчество. (Опыт эстетической характеристики некоторых проблем) / Е.Громов. – М. : Политиздат, 1970. – 263 с.
2. Гулянич Ю. Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості [За наук. ред. Т.М.Барана] / Ю.Гулянич. – Львів : Афіша, 2008. – 159 с.
3. Гулянич Ю. Полістилістичні констеляції у творчості Богдана Котюка через призму дослідження інструментального етнофольклоризму/ Ю.Гулянич // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: Виконавське музикознавство. Книга тринадцята.– К., 2007. – Вип. 69. – С. 41–58.
4. Гулянич Ю. М. Творчість Богдана Котюка в контексті музичної практики України кінця ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ю. М. Гулянич. – Харків : [б. в.], 2011. – 17 с.
5. Котюк Б. Способи втілення фольклору в творчості композиторів ХХ ст. – Архів Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка / Б.Котюк – Львів, 1974. – 92 с. (одиниця зберігання 1597)
6. Когоутек Тирад. Техника композиції в музиці ХХ століття / Тирад Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 267 с.
7. Лисса З. Проблема времени в музыкальном произведении. Интонация и музыкальный образ / З.Лисса. – М.: Музыка, 1965. – 342 с.
8. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование / М.Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с., нот.
9. Москаленко В. Про виражальну функцію цитування народних мелодій у сучасному симфонізмі / В. Москаленко // Сучасна музика. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 25–59.
10. Назайкинский Е. Искусство и наука в деятельности музыковеда / Е.Назайкинский // Музыкальное искусство и наука. – М.: Музыка, 1973. – С. 3–16.
11. Орлов Г. Семантика музыки / Г.Орлов // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов.комп. 1973. – С. 434.
12. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження / Б.Сюта. – К. : Академперіодика НАН України, 2004. – 120с.
13. Якуб'як Я. Про фольклорні елементи у творчості молодих / Я.Якуб'як // Советская музыка – №5. – 1973. – С. 2–3.
14. Adorno Theodor. W. Philosophie der neuen Musik / W.Theodor Adorno. – Thübingen, J. C. Mohr (Paul Siebeck), 1949. Aufl. – Mannheim, Europäische Verlagsanstalt, 1958. – 204 S.

В статті розглядаються етапи творчого розвитку композитора Богдана Котюка, пов'язані з певним значенням і з його практичною та науковою діяльністю. Пошук паралелів між його науковою, як історика музичного мистецтва, роботою та його власними пошуками взаємозв'язків між новою ладо-гармонічною функціональністю та музичним формотворенням. Друге напрямлення - вплив наукових досліджень у частині інструментального етномузикознавства на звернення композитора до українського музичного інструментарію та компоновку власних творів з урахуванням стилістичних особливостей творчих модифікованих жанровості.

Ключевые слова: композитор, творческий процесс, искусство, стилистика, жанровость, полистилистика.

The article describes the stages of the creative development of the composer Bohdan Kotiuk which deal with his practical and scientific work. That's why we can find the parallels between his scientific work, as he was the historic of musical art who investigated the technology of show of individual style in modern music, and his own searching of interconnections between new harmonic function and music formation. Other tendency – is the influence of the scientific investigations in the field of the instrumental ethnomusicology with the help of the Ukrainian musical instruments and using his own creation works from the point of view of the stylistics peculiarities of creative modifying genre.

Key words : composer, creative process, art, stylistics, genre, poly-stylistics.

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИЙ НАПРЯМ У КАМЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ТРУБИ

У розвідці здійснено дослідження факторів формування національної камерної естрадно-джазової традиції музикування. Здійснено класифікацію наявного репертуару за складами, жанрами, стилевим орієнтирами. Особливу увагу приділено мистецьким змаганням з естрадно-джазовими номінаціями та брас-квінтетам як найбільш широко представленим камерним формам музикування мідних духових у даній сфері. Співвіднесено зарубіжну та національну складову у композиціях досліджуваної групи.

Ключові слова: камерне виконавство, естрадно-джазовий напрям, ансамблі з трубою у складі, аранжування та оригінальний доробок фахових композиторів.

Українське мистецтво виконання на мідних духових інструментах розпочало власний шлях у естрадно-джазовій сфері у 1920-19320-ті роки завдяки оркестрам під керівництвом Ю.Мейтуса у Харкові, В.Володарського, І.Ключарьова у Києві, інструментальним складам колективів Теа-джазу в Одесі і Львові, а в повоєнний період – низці біг-бендів (як, наприклад, оркестр Української республіканської естради, заснований у 1954 р. (від 1961 р. – «Дніпро»), біг-бенди Одеси, Запоріжжя, дитячий біг-бенд під керівництвом О.Гегеля (Кривий Ріг), численні естрадно-оркестрові колективи Львова. Вони виконували ужиткову (танцювальну та акомпануючу вокалістам) музику, опираючись на зарубіжні шлягери та композиції, створені у їх душі.

Натомість камерні склади з трубою тривалий час залишаються на маргінесі професійної виконавської практики. Причинами цього є ставлення до естрадного мистецтва як до засобу ідеологічного впливу на маси у контексті радянської ідеології і, як наслідок, штучне гальмування ансамблевого виконавства даної сфери, її перехід у положення андеграунду чи у сферу обслуговування, тривала відсутність осередків фахової підготовки виконавців даної сфери (зокрема й на трубі), відсутність відповідних номінацій у конкурсних змаганнях. Звідси – одиничні звертання фахових митців до музики для камерних складів з трубою розважального плану протягом кількох десятиліть середини ХХ століття. У роки незалежності ситуація принципово змінюється: збільшується кількість і багатство складів та стилістики камерних колективів з мідними духовими (в т. ч. трубою) у складі, з'являються нові форми конвертування, численні різновиди конкурсно-фестивальних акцій, учасники камерного виконавства мають змогу здобувати спеціальну вищу освіту та демонструвати власне мистецтво в Україні та за кордоном. Усе це зумовлює кількісний ріст, багатство жанрів, складів та стилістики, високі запити щодо художніх і технічно-фахових якостей камерного доробку для трубних ансамблів естрадно-розважальної сфери.

Науковці до вказаної проблематики зверталися спорадично. Дотичні до даної проблеми заторкували В.Апатський («Віхи історії духового виконавства в Україні»), В.Богданов («Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку ХХ ст.)»), Ю.Верменич («Джаз. Історія. Стили. Мастера»), М.Денисенко («Квінтети для духових українських композиторів кінця ХХ сторіччя та європейська ансамблева традиція») [4], П.Круль «Українські ансамблі духових інструментів поч. ХХ століття», В.Романко («Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретація») (К., 2001). Особливі статистичні дані про колективи та персоналії виконавців на трубі естрадно-джазової сфери розкриває праця В.Симоненка («Українська енциклопедія джазу»), численний емпіричний матеріал розпорошений в рецензіях й анонсах конкурсів чи концертних виступів у періодиці [1; 5; 6], на офіційних сайтах колективів та виконавців [7; 9]. В.Посвалюк присвятив даному питанню підрозділ «Українські трубачі у мистецтві джазу» у дисертації «Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти» (Київ, 2008) [8].

Проблема дослідження наявного репертуару брас-колективів та інструментальних формацій типу combo з трубами у складі полягає у обмеженому представництві творів названої групи в конкурсах академічного спрямування, тривалій відсутності нотних публікацій більшості композицій колективів розважальної сфери, орієнтованих виключно на внутрішні потреби, специфіці умовності функціонування фіксованого запису у спеціальних джазових колективах. Тому джерелом інформації служать також репертуарні списки, афіші, довідники НСКУ тощо. Мета даної розвідки розкрити фактори формування камерної естрадно-джазової традиції музикування, класифікувати наявний

репертуар за складами, жанрами, співвіднести у ньому зарубіжну та національну складову.

Тенденція до академізації форм концертної практики ансамблевих складів типу брас-квінтетів та похідних від них в Україні спостерігається лише останні два десятиліття. Особливу цінність складає їх представництво у конкурсах з номінаціями ансамблів мідних духових та вар'єте (розважальної музики найширшого плану). Творчі змагання стали потужним чинником збагачення та урізноманітнення репертуару численних інструментальних формацій та активним поштовхом до плекання професійних форм камерного музикування на мідних духових інструментах у національній музичній традиції. Дослідниця естрадно-джазового напрямку в баянно-акордеонному мистецтві М.Булда, відзначає: «Поява в межах авторитетних міжнародних конкурсів ... окремої номінації «музика вар'єте» (фольклорна, естрадна і джазова), створення відповідної оригінальної акордеонно-баянної літератури як для солістів, так і для різних ансамблевих складів, видання аудіо- та відеоносіїв із записами естрадно-джазових творів, концерти провідних музикантів світу з представленням різножанрових програм є незаперечним підтвердженням активізації процесу функціонування і розвитку цього напрямку сучасного мистецтва» [2, с. 2–3].

Так, зокрема, в Ялті проводиться Міжнародний фестиваль духової музики «Фанфари Ялти» ім. Василя Соколика*, який є спільним творчим проектом «Благодійного фонду розвитку мистецтва ім. В.Соколика», СПД Оксани Соколик за підтримки Міністерства культури АРК і Ялтинської міської ради. Вже у першому фестивалі (29–31 травня 2009 р.) взяли участь професійні, аматорські, студентські, дитячі колективи: духові, естрадні оркестри, ансамблі духових, ударних інструментів, солісти (вокалісти, інструменталісти, загальним рахунком понад 450 осіб). Наявність номінації «Естрадні (джазові) оркестри, ансамблі» дала можливість виявити найпотужніші сили серед оркестрових (біг-бендових), однорідних та мішаних складів у цьому напрямку виконавського мистецтва, де серед кращих були визнані джазовий оркестр Ялтинської МШ ім. А.Спендіарова (керівник Станіслав Коненкін) та Брас-ансамбль Харківського державного Університету мистецтв ім. І.Котляревського (керівник – Олег Федорков). Новаторським для України стали такі фестивальні форми концертного виконавства як концертні виступи на знаменитій ялтинській Набережній, марш-парад, дефіле духових оркестрів, Гала-концерт, що надало мистецькій події видовищності, масовості, доступності, демократичності та сприяло популяризації нових концертних форм серед масштабної інтернаціональної аудиторії міста-курорту.

Цей перелік продовжують академічні виконавські конкурси, дитячо-юнацькі конкурси та фестивалі, фестивалі універсального напрямку та естрадно-джазової спеціалізації: фестиваль «Харківські асамблеї», Всеукраїнський конкурс «Слобожанський вернісаж», що проходить під егідою Міністерства культури і туризму України з номінацією духові інструменти (валторна, труба, тромбон, туба), в рамках якої, окрім солістів, передбачена також можливість участі ансамблів (м. Харків), Всеукраїнський фестиваль духової та естрадної музики «Гаврійські сурми» (м. Мелітополь) з номінацією «Ансамбль», дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми зв'язки» (Тернопіль-Вінниця-Львів), Всеукраїнський конкурс «Софіївські сурми» (м.Умань), Всеукраїнський конкурс «Дніпровські сурми» (м. Кривий Ріг), Всеукраїнський конкурс молодих виконавців на духових та ударних інструментах ім. В.Старченка (м. Рівне), Фестиваль-конкурс виконавців на духових інструментах «Полтавська весна 2002» (м. Полтава), Одеський Міжнародний джазовий фестиваль «JAZZ FEST» (Одеса), Фестиваль джазової музики, присвяченого пам'яті Сосо Трешчалі «СОСО.ДЖАЗ» в місті Южний «Черкаські джазові дні», Міжнародний молодіжний джазовий фестиваль «Джалітон» в м. Ялта (Україна), улюблені українськими колективами Міжнародний фестиваль мистецтв «Мерцишор», Міжнародний фестиваль «Сузір'я добра» (Молдавія) тощо.

Широку концертну та міжнародну гастрольну діяльність провадять філармонійні колективи та камерні ансамблі мідних інструментів в складі диксилендів та джаз-оркестрів, колективи спеціальних та непрофільних навчальних закладів з студентами та педагогами у складі. Саме завдяки їх діяльності формується стабільний камерний репертуар, налагоджується співпраця з фахівцями у галузі аранжування та фаховими митцями – авторами оригінальних композицій. Серед найбільш знаних в Україні та за кордоном: Брас-ансамбль Харківського Університету мистецтв (у складі 4 труби і 4 тромбона), Камерний ансамбль «Київ-Брас» («KIEV-BRASS QUINTET») Національного будинку

* Заслужений артист України Василь Соколик – випускник Чернівецького музичного училища, тромбоніст, багатолітній (більше 40 років) керівник муніципального духового оркестру «Ялта»), неодноразово нагороджувався Почесними грамотами Міністерства культури України, Ради міністрів Криму та ВР АРК, був лауреатом Премії Автономної Республіки Крим за створення програми «Музика народів Криму». У 2003 році за значний внесок у розвиток музичної культури міста В.І.Соколику було присвоєно звання «Почесний громадянин міста Ялта» [9].

органної та камерної музики України, брас-квінтет «Мажор-Київ», brass-ансамбль «Слобожанський» (як самостійна концертна одиниця - мала інструментальна група одноіменного оркестру), біг-бенд джаз-ансамбль «Магніфіка», створений на базі кафедри духових та ударних інструментів факультету музичного мистецтва Харківської державної академії культури, естрадно-джазовий оркестр «7+1» Харківського державного технічного університету будівництва група «Play Jam» та Jazz band «Dixie Joker» (Харків), Квінтет мідних духових інструментів «Leo Brass Quintet», духовий квінтет «West Brass Quintet» (Львів), Брас квінтет Уманського музучилища, та численні інші.

Створений 1990 року *камерний ансамбль «Київ-Брас»* Національного будинку органної та камерної музики України (спадкоємець брас-квінтету «Україна» / «Ukrainian brass») виконує різноманітний репертуар, у якому представлено композиції різних епох і країн, жанрів та стильових напрямків: від Бароко до класичного джазу. Його складають високопрофесійні музиканти-солісти: трубач Андрій Ільків, трубач Генадій Шепель, тромбоніст Сергій Кашин, валторніст Михайло Залізник та тубіст Павло Сиротюк. Виконавську манеру ансамблю відрізняє красивий теплий звук, блискуча техніка, чиста інтонація, бездоганне відчуття стилю. Він успішно брав участь у міжнародних конкурсах та фестивалях, зокрема здобувши Другу премію на Міжнародному конкурсі камерних ансамблів у Парижі (1992), Диплом на Міжнародному конкурсі брас-квінтетів у Нарбоні (Франція, 1994), звання «Перший талант світу» на музичному фестивалі в Тулузі від Товариства любителів музики (Франція, 1995). Серед композицій досліджуваної групи вони виконують твори Джорджа Гершвіна, Леонарда Бернстайна, Аава Евальда, Джорджа Делера, Глена Міллера, Дейва Брубeka в аранжуваннях професійних композиторів Анатолія Серебреннікова й Андрія Білоусова, а також оригінальні твори Володимира Золотухіна [1]. Небуденною є й способи виконання: водночас із духовими учасники колективу застосовують численні шумові інструменти, залучають до виконання аудиторії, використовують потенціал інтерактивного спілкування з публікою, імпровізують окремі розділи виконуваних композицій [6].

Брас-ансамбль Харківського Університету мистецтв під керівництвом Олега Федоркова сформовано зі студентів та колишніх випускників музичного вишу, а основу репертуарного списку складає унікальна колекція партитур для мідних духових інструментів авторів, що представляють різні країни та епохи, зібрана протягом 30-річчя лідером колективу. Виконавську манеру колективу відрізняє прекрасний стрій, точність інтонування, культура виконання і різноманітність репертуару. Це створює можливість формувати різностильові тематичні програми, від ренесансу й бароко до авангарду й естради та джазових стандартів. Так, наприклад нещодавня програма «Музика для друзів» (листопад, 2012 р.) включала твори низки митців Європейських країн та США, серед яких п'еса американського композитора Карлайла Шарпа «Восхваліть Господа» для брас-квінтету і органу, «Скерцо і хорал» для квартету тромбонів угорського композитора Фрідьєфа Гідаша, поряд з якими прозвучав один з улюблених джазових стандартів «Дим» Джерома Керна, автором аранжування якого є відомий харківський композитор Віталій Чепеленко, а також композиції регіонального митця Володимира Золотухіна «Прелюдія в стилі блюз» і «Скоморохи», що стали візитною карткою колективу. «Головною рушійною силою їхньої творчості служить нестримне бажання всіх учасників до популяризації музики для брас-ансамблів, виводячи мідні духові інструменти з розряду «акомпанементу в оркестрі» у перший ешелон солістів. Просто чудово, що своєю творчістю і активністю Олег Федорков не тільки розширює кругозір своїх учнів, а й формує нові (добре забуті старі) смаки нашої публіки» [5]. У їх репертуарі є також «Маленька партита в стилі свінг» Л. Колодуба для двох труб і двох тромбонів.

Львівський колектив «*Leo Brass Quintet*» заснований у лютому 2005 року з солістів симфонічних оркестрів оперного театру ім. С. Крушельницької та обласної філармонії, є постійним учасником фестивалів, виставок, презентацій, різноманітних мистецьких акцій у Львові та інших містах України та Польщі, має лауреатське звання (Гран-прі) II Всеукраїнського відкритого конкурсу молодих виконавців на духових та ударних інструментах ім. В.Старченка в Рівному. У його концертних програмах наявний обширний перелік (близько 300 найменувань) різностильової музики від доби ренесансу до джазових композицій (в т.ч. «La Cumparsita» Герардо Матоса Родрігеса, естрадно-джазові версії класики – «Bossa Nova Bach», в аранжуванні Річарда Штольцмана (Richard Stoltzman), «Dixie Bach», «Mozart Madigan» та «Gollywog's Cake Walk» К.Дебюсі), інструментальні аранжування зарубіжної й української пісенної естради («When I'm Sixty-Four» та «Yesterday» (з репертуару «The Beatles»), «Очі волошкови» В.Сабадаша).

Подібну репертуарну політику веде й *брас квінтет «Мажор-Київ»**, під орудою трубача Віктора Слупського, на афішах якого поряд з творами минулих епох фігурують «Полька pizzicato» Й.Штрауса, «Джайв для п'ятьох» П.Нагле, «Libertango» А.П'яцолли і твори українських митців – «Ліричний ескіз» А.Канерштейна, «Український диксиленд» Л.Колодуба.

Основу репертуару більшості вітчизняних камерних складів з трубою складають аранжування й переклади. Проте слід відзначити наявність у концертних програмах низки цікавих і вельми популярних оригінальних композицій зарубіжних авторів, які виникли з ростом активності їх концертування: 2 Брас-квінтети Малкольма Арнольда, «Танцювальна сюїта» Леонарда Бернстайна, «Балетна сюїта» Віталія Буяновського, «Ранкова музика» Пауля Хіндеміта, 4 Брас-квінтети Віктора Евальда.

До названого переліку слід долучити й різнопланові опуси українських фахових митців для брас-квінтету: «Український диксиленд» для квінтету мідних духових інструментів (1989 р.) Л.Колодуба, «Прелюдія в стилі блюз» і «Скоморохи» Володимира Золотухіна (як згадувалось вище, написані на зламі століть на замовлення Олега Федоркова – керівника для «Харків-брас» на початку функціонування колективу), «Музика» для брас-квінтету і фортепіано Б.Фроляк.

Довільні ансамблеві склади мідних духових з трубами представлено творами «Маленьке негрятко» (1985 р.) та «Маленька партита в стилі свінг» (1995 р.) для двох труб і двох тромбонів Л.Колодуба; «Вальс», «Копав, копав криниченьку» для двох труб і двох тромбонів, «Романс», «В горах Бахчисараю», «Самба» для естрадного ансамблю В.Іванова; Сюїта» для секстету мідних духових В.Полевого (1966 р.); «Ліричний ескіз» та «Саргіссіо» для квінтету мідних духових інструментів А.Канерштейна; «Втеча», «Південна ніч» для брас-квінтету В.Власова; «Знайомі мелодія» та низка обробок кримсько-татарського пісенного фольклору для двох труб і фортепіано Е.Налбандова; «Концерт» для брас-квартету В.Пацери; «Свято труб» для шістнадцяти труб Є.Станковича «Фантазія на теми «Бітлз»» для естрадного ансамблю В.Годзяцького та ін.

Численними є аранжування на камерні склади творів, написаних для духового оркестру чи естрадного/джазового ансамблю. Зокрема популярністю користуються переклади численних композицій Юрія Саульського («Весняний дощ», «Джаз-вальс», сюїта «Джазовий калейдоскоп»), творів П.Яровинського, В.Чепеленка, І.Тараненко, В.Пацери, В.Власова, М.Денисенко.

Слід відзначити й солістів-виконавців, як інтерпретаторів композицій естрадно-джазового напрямку (А.Самітов, В.Безкаравайний, В.Поляков, В.Копоть, В.Щериця, М.Рудий, В.Пшеничников, В.Самусенко, М.Кормушин та ін. [8, с. 12]. Яскравою постаттю у виконавстві на трубі постає тернополянин Андрій Ільків – заслужений артист України (2009), випускник музичних училищ міст Рівного і Хмельницького (класи труби Андрія Кібіти та Романа Андросюка) та в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського (клас Олександра Чуприни), лауреат численних національних та міжнародних конкурсів, учасник вищезгаданого колективу «Київ-Брас» (перша труба), який веде повноцінну багатопланову сольну виконавську діяльність**. Однак особливо вагомим є його внесок у розвиток естрадно-джазової лінії камерного виконавства на мідних духових інструментах, який заслуговує на окремий розгляд. З 2000 А.Ільків співпрацює з офіційним представником корпорації YAMAHA в Україні – компанією «Джаз-клуб», за підтримки якого були організовані концерти квінтету «Київ-брас» присвячені Луїсу Армстронгу, Джорджу Гершвіну, Ісааку Дунаєвському, спільні програми за участю Фреда Міллса – трубача легендарного «Canadian Brass». Музикант постає ініціатором авторських мистецьких проєктів – «Ії високість труба запрошує» та Вечір пам'яті Тимофія Докшицера. У власному сольному репертуарі виконавця представлено такі композиції досліджуваної групи як «Аве Марія», «Облівіон», «Мілонга сін палабрас» А.П'яцолли, естрадно-джазовий цикл «Грай, труба!» російського композитора О.Варламова, інструментальні версії вокальних творів «Серенада», «Я знаю, чому...» Г.Міллера, «Коли заснули сині гори...», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» А.Кос-Анатольського.

При ознайомленні з виконавськими програмами солістів та формами їх співпраці з

* До складу колективу входять також Бойчук Ігор (труба), Череватенко Сергій (труба), Прокопчук Олександр (валторна), Сиберт Дмитро (тромбон).

** Музикант як соліст виступав перед слухачами Німеччини, Франції, Великобританії, Італії, Іспанії, Польщі, Сербії, Білорусії, Китаю в таких залах, як Queen Elizabeth Hall в Лондоні, філармонії м. Белград, Палаці республіки та органному залі в м. Мінськ та ін. Майже 10 років – соліст та концертмейстер групи мідних духових всесвітньо відомого симфонічного оркестру «Філармонія Націй», заснованого Леонардом Бернстайном, під орудою професора Юстуса Франца. Проводить майстер-класи в багатьох містах України, Італії, Франції, Німеччини, є членом журі Всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів.

професійними композиторами, стає очевидним переважання здійснених ними аранжувань та перекладів світових шлягерів для найрізноманітніших інструментів та вокальних голосів («Ніжно» В.Гросса, «Ніч в Тунісі» Д.Гілеспі, «Сер Дюк» С.Вандера, залучення до репертуару творів низки митців зарубіжжя («Жвава паризька вулиця» Б.Пауела, п'єси з посібника О.Степура «Трубач в джазі», «Подвійний удар» Х.Сільвера, «Блюзовий квадрат», «Шалений блюз» Ф.Хабарі).

Водночас слід констатувати й певну групу оригінальних композицій естрадно- та джазово-академічного плану: «Балада» для труби і фортепіано та «Концертна балада» для труби з естрадно-симфонічним оркестром (1977) Ю.Саульського, «Щедрівка» для труби і фортепіано М.Денисенко, «Чекання. Три сигнали» для труби і малого барабана О.Гугеля, «Годинник» для труби і фортепіано В.Подвали, «Побажання» для труби і фортепіано В.Тиможинського, «Елегія» для труби і фортепіано В.Іванова та ін.

Таким чином, формування естрадно-джазового напрямку у камерному репертуарі з трубою у складі в Україні зумовлене такими факторами як традиції використання труби як провідного мелодичного інструменту у естрадних колективах типу combo, діксилендах і біг-бендах; виокремлення ансамблевого складу брас-квінтету як провідної форми камерного концертнування мідних духових з різностильовими чи тематичними програмами, в яких розважальна музика естрадно-академічного плану займає вагоме місце; необхідності забезпечення зразків національного репертуару естрадно-джазового чи естрадно-академічного напрямку з метою представництва у академічних чи джазово-естрадних сферах конкурсно-фестивального руху, створення виконавської бази для філармонічних колективів названої групи, забезпечення дидактичного матеріалу для інструменталістів відповідних виконавських спеціальностей у фахових навчальних закладах.

Камерно-ансамблевий репертуар з участю труби складають твори наступних складів: для соліста з фортепіано (органом, ударними, баяном тощо), однорідні та мішані ансамблі мідних духових, брас-квінтет, малий естрадний ансамблевий склад. З позиції жанрових орієнтирів дану групу формують оригінальні композиції зарубіжних митців, переклади джазових стандартів та популярних пісенних зразків традиційного естрадного репертуару, танцювальна музика, національні фольклорні та естрадно-пісенні опрацювання й світова академічна класика у стилістиці латинос, джаз, свінг, диско тощо, а також оригінальні естрадно-академічні композиції українських музикантів (переважно з практичним досвідом роботи як очільників чи учасників виконавських колективів).

1. Бентя Ю. Як стають найкращими трубачами? / Юлія Бентя // День. – № 42. – 2011. – 11 березня.
2. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : композиторська творчість і виконавство : дисерт. на здоб. наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – М. В. Булда. – Харків, 2007. – 17 с.
3. Варламов А. В. Играй, труба / А. Варламов // Эстрадные пьесы : для трубы и фп. – М. : Советский композитор, 1975. – С. 3-5.
4. Денисенко М. Квінтети для духових українських композиторів кінця ХХ сторіччя та європейська ансамблева традиція / М. Денисенко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Кн. 1, вип. 70. – С. 114–128.
5. Жигалова Е. Все красавцы-усачи – в трубы дуют трубачи / Екатерина Жигалова // Время. – 2012. – 8 ноября. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://timeua.info/081112/67199.html>
6. [б.а.] Квintет «Киев-брас» в Доме органной и камерной музыки // Журнал «Коммерсантъ Weekend». – 2009. – №227 (1048). – 25.12
7. Комаренко Т. Андрій Ільків. Біографія / Тимур Комаренко. – Андрій Ільків. Офіційний сайт. – [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ilkiv.kiev.ua/bioua.htm>
8. Посвалюк В. Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі : історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти. : дисерт. на здоб. наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В.Т.Посвалюк. – Київ, 2008. – 20 с.
9. Турчинский Б. Конкурс юных духовиков в Ялте / Борис Турчинский. – 2010. – 11.11. // Официальный сайт фестиваля «Фанфары Ялты». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://fanfary.fest.yalta.ua/index.php/k2/bag/91-2011-11-10-18-42-41>

В статті здійснено дослідження факторів формування національної камерної естрадно-джазової традиції музикування. Сделана попытка классификации имеющегося репертуара по составам, жанрам, стилевым ориентирам. Отдельное внимание уделено творческим соревнованиям с эстрадно-джазовыми номинациям и брас-квинтетам как наиболее широко представленным камерным формам музицирования медных духовых в данной сфере. Соотнесены зарубежная и национальная составляющие в композициях исследуемой группы.

Ключевые слова: камерное исполнение, эстрадно-джазовое направление, ансамбли с трубой в составе, аранжировки и оригинальное наследие профессиональных композиторов.

In the article the study of factors in the formation of the national chamber pop-jazz tradition of music making. An attempt to classify the existing repertoire of composition, genre, stylistic reference points. Special attention is paid to the creative competition with pop and jazz categories and brass quintet as the most abundant forms of chamber music playing brass in this area. Correlated foreign and national components of the compositions of the study group.

Key words: chamber music performance, pop-jazz direction, ensembles with a pipe in the composition, arrangements and original heritage of professional composers.

УДК 78.421

Тетяна Молчанова

ДЖЕРЕЛОЗНАВЧА БАЗА ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМАТИКИ СПІЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ ТА МИСТЕЦТВА ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

У статті зроблена спроба дискурсно прослідкувати становлення теоретичного дослідницького простору з питань спільного виконавського процесу та у цьому контексті – мистецтва піаніста-концертмейстера.

Ключові слова: спільний виконавський процес, піаніст-концертмейстер, теоретичні дослідження.

Компаративний аналіз історичної та сучасної практики спільного виконавства та мистецтва піаніста-концертмейстера передбачає необхідність під новим кутом зору розглянути накопичені результати музикознавчих, естетичних, методичних досліджень. Адже за нових соціально-економічних умов об'єктивно посилюється значення наукових розвідок, що впливають на системну впорядкованість освітніх процесів, а також створюють можливість їх прогностичного моделювання й успішного керування ними. Відсутність спеціалізованого курсу вивчення теорії та історії концертмейстерського мистецтва у культурно-історичному контексті виводить на необхідність наукових визначень феномену концертмейстерської діяльності, а також зміни в усвідомленні самого партнерства, яке характеризується, насамперед, не допоміжною, а паритетною роллю у спільному виконавському процесі.

Метою статті є аналіз теоретичних досліджень з питань спільного виконавського процесу та у цьому контексті – мистецтва піаніста-концертмейстера.

Неозорому корпусу теоретичних досліджень специфіки мистецтва спільного музикування удвох та в ансамблі – вже понад два століття, хоча ще у давні часи спорадично з'являлися згадки про цей різновид виконавства. До прикладу, перший спомин знаходимо у І.Златоуста, який вельми популярно розповідав про стародавнє мистецтво кіфародів і авлетистів: «Якщо приїжджає якийсь прекрасний музикант, то ... люди заповнюють театр та, покидавши все ..., поспішаючи, сідають і з великим задоволенням слухають [виконання] пісень з інструментальним супроводом, перевіряючи співзвучність обох. ... Заможні люди після трапези обов'язково приводять кіфародів і авлетистів; вони перетворюють свій будинок на театр» [Цит. за: 4, с.10]. У «Слові о полку Ігоревім» існує згадка про супровід (на гуслах): «Не лебедю, то сокіл доганяє, ген в дали, лиш Боян свої пальці пускає, віщі пальці на струни, – щоб грали князям славу і честь повідали» [Цит. за: 8, с.50].

У XVII ст. папа Бенедикт XIV* вже давав наставлення щодо самого процесу акомпанування: «Музика церковного співу повинна від театральної відрізнятися та такою бути, щоб слова були

* Бенедикт XIV (латин. *Benedictus PP. XIV*), Просперо Лоренцо Ламбертіні, італ. *Prospero Lorenzo Lambertini*, (31.03.1675, Болонья, Італія – 3.05.1758, Рим, Італія) – 247 Папа римський, який правив з 17.08.1740 по 3.05.1758. Заснував Римську археологічну академію, у Римському університеті відкрив відділення хімії, фізики та математики. Підтримував письменників та артистів. У Болоньї створив спеціальний факультет для жінок та анатомічний музей. Підтримував листування з відомими людьми епохи Просвітництва. Займався реставруванням римських пам'яток та побудовою нових, за що був шанований не лише у Римі, а й за його межами.

вимовні та зрозумілі, а її інструменти мають так акомпанувати, щоб співу допомагали, а не глушили» [Цит. за: 1, с. 8]. Щоправда, тут прослідковується думка щодо другорядності інструментальної партії. Погляд на партію супроводу як на допоміжну виник ще у часи Середньовіччя та утримувався аж до епохи Ренесансу (Відродження), базуючись на естетико-засадничих концепціях тих епох.

В епоху Просвітництва з'являлися праці, в яких підносилися питання щодо різновидів дублювання партії-соло, розглядалися фактори структурного функціонування генерал-басу. Серед найбільш цінних спостережень того часу – трактати італійського композитора, виконавця та педагога В.Манфредіні та німецького педагога Г.С.Лелейна (служили у Росії наприкінці у XVII ст.), які навіть започаткували методику навчання акомпануванню*. Зокрема у трактаті Г.С.Лелейна існували поради щодо виконання акомпанементу за генерал-басом, підносилися питання синхронності, динамічного балансу у спільній грі соліста та акомпаніатора, а В.Манфредіні навіть розглядав проблеми транспонування. Тут видається доречним процитувати С.Саварі, який зазначає: «У § 2, що мав назву «Про переступання басу на інші тони або транспозиції», розглядаються вже специфічні проблеми акомпаніаторства – способи звуковисотної зміни партії супроводу. Вінченцо Манфредіні рекомендує здійснювати «переступання» з допомогою ключів. Мета – щоб «співак, знайшовши для себе тон високий або низький, відповідний до свого голосу, міг приємніше проспівати свою п'єсу» [Цит. за: 1, с. 14]. А у 1680 році з'явився «Трактат про акомпанемент на клавесині, органі та інших інструментах» М.Сен-Ламбера**, в якому автор подав цінні поради клавіристу, акцентуючи далеко не другорядну роль партії супроводу: «Ті, що бажають навчатися музиці..., нехай перевіряють, чи добре вони розбираються у мелодії та гармонії п'єс, чи відчують ритм мелодій, чи слідуєть мимоволі за текстом, відзначають його, самі того не усвідомлюючи, рухом голови чи ще будь-яким способом. Наявність цих усіх даних й буде свідченням справжніх музичних здібностей...» [2, с. 20–21]. Тієї доби побачили світ також підручники з теорії та практики цифрованого басу німецького теоретика музики – автора найбільшого у Німеччині XVII ст. музичного трактату «Будова музики» («Syntagma musicum») М.Преторіуса***, створеного у жанрі енциклопедії, котрий охоплює всі (крім теорії новітньої композиції) напрямки сучасної йому музичної теорії та практики, опис музичних інструментів, техніки виконання на них (т.2 «De organographia»), а також питання музичної акустики. Цей трактат виконував роль надійного енциклопедичного помічника німецьким музикантам і теоретикам музики протягом XVII–першої чверті XVIII ст.

У XVIII ст. створюються дослідження, в яких робляться перші спроби теоретичного та практичного усвідомлення спільного виконавства – як традицій тогочасного спільного музикування, так і методичних порад щодо акомпанування, закономірностей його функцій, визначення завдань клавіриста у процесі супроводу соліста. Серед найбільш цікавих акцентуємо працю І.Маттезона**** «Досконалий капельмейстер» («Der vollkommene Capellmeister»), у якій зроблена спроба запропонувати методи удосконалення клавіриста-капельмейстера, розглянути питання обізнаності цього музиканта з інструментами, з якими грає твори камерної музики.

Цінні поради щодо мистецтва акомпанування існували і у трактаті італійського музичного теоретика Ф.Джемініані***** «Мистецтво акомпанементу на клавесині, органі та ін.» («L'Art de bien Accompaner du Clavecin», 1754); французького композитора і музичного теоретика музики доби Бароко Ж.-Ф.Рамо***** «Роздуми про різні способи акомпанементу на клавесині або на органі» («Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour la clavecin ou pour l'orgue», 1732), в

* Манфредіні Вінченцо «Condizioni di armonica e melodica» (виданий у Венеції у 1797 році; перекладений російською С.Дехтерьовим («Правила гармонические и мелодические», СПб. 1805); Лелейн Г.С.(Георг Сімон) «Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими советами изъясненное» / Сочиненное Г.С.Лелейном; С немецкаго на российской язык переведенное Императорскаго Московскаго университета студентом Федором Габлитцем[Москва] : На иждивение книгодержателя Хр.Л. Вевера, 1773–1774).

** Ламбер Мішель (*Michel Lamber*, 1610–29.06.1696) - французький композитор, співак, танцівник, виконавець на теорбі епохи Бароко. Один з найбільш відомих французьких майстрів вокальної музики свого часу.

*** Преторіус Михаель (нім. *Praetorius*; справжнє прізвище Шульц, 15.02.1571–1621) – німецький теоретик музики, органіст, композитор.

**** Маттезон Іоганн (нім. *Johann Mattheson*; 28.09.1681 – 17.04.1764) – німецький композитор, музичний критик, теоретик музики, лексикограф, співак, капельмейстер.

***** Джемініані Франческо Саверіо (точніше – Джеміньяні (італ. *Francesco Saverio Geminiani*, 5.12.1687, Лукка, Італія – 17.09.1762, Дублін) – італійський скрипаль, композитор, музичний теоретик.

***** Рамо Жан-Філіп (франц. *Jean-Philippe Rameau*; 25.09. 1683, Діжон, Франція – 12.09. 1764, Париж) – французький композитор і теоретик музики доби Бароко.

якому автор «встановив закон терцеподібного збирання акордів та вивів з основних обернення, що склалися з терцеподібних співзвучч»[За: 5]. А у «Досвіді правильного способу гри на клавикорді» К.Ф.Е.Баха* («Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen», 1780) і трактаті Ф.Куперена** «Мистецтво гри на клавесині» («L'art de toucher le clavecin», 1696) авторами вже чітко окреслювалися питання, пов'язані з мистецтвом спільного музикування. Зокрема, К.Ф.Е.Бах виклав завдання клавіриста, які включали не лише вміння грати за цифрованим басом, а й транспонування та читання з листа. Саме він одним з перших порушив питання спільного виконання, постулювавши його функції – як-от: слуховий контроль, динамічний баланс, вміння передбачати наступний композиційний розвиток твору. Застосувавши визначення «чутливий акомпанемент», К.Ф.Е.Бах тим самим підніс питання відповідного художнього рівня виконання акомпаніатором: «Чим менше виконавців, тим тоншим має бути акомпанемент. Тому соло або сольна арія краще за все дають можливість судити о достоїнствах акомпаніатора. Найбільшої уваги слід звернути на те, щоб спільними зусиллями виявити наміри виконавця провідної партії (соліста – Т.М.). Важко сказати, чия роль при цьому є найважливішою – акомпаніатора чи соліста. Останній вклав, можливо, немало часу, щоб добре виконати твір..., але він не може з упевненістю розраховувати на слухацький успіх, оскільки лише добрий супровід може наповнити життям його виконання... Тим не менш, солісти та співаки зазвичай всі Bravo слухачів сприймають на свій рахунок, не залишаючи нічого своєму акомпаніаторові» [Цит. за: 2, с.53-54]. Куперен Ф. став першим з композиторів, хто виступив проти виконавського свавілля (т.зв. «виконавської свободи»), оригінальним посилом якого стала містка характеристика фаху акомпаніатора: «Визнаю, що немає нічого більш захоплюючого для самого себе та ніщо нас так не зближує з іншими, як вміння бути добрим акомпаніатором...» А надалі із сумом констатував: «Але ж яка несправедливість! Зазвичай акомпаніатора розглядають як звичайний фундамент будинку, який хоч і слугує йому підтримкою, проте не вартує згадки...» [6, с. 30].

Отож і тоді незмінним залишалася думка щодо допоміжної ролі клавіриста в ієрархічній структурі дуету з іншим виконавцем, яка продовжувала існувати ще протягом тривалого часу функціонування цього фаху, відповідно як і зневажливе ставлення до акомпаніатора, що акцентує К.Ф.Е.Бах: «Акомпаніатор часто немає достатньо часу, щоб хоча б бігло передивитися запропонований йому твір, і тим не менш повинен експромтом допомогти солісту розкрити перед слухачами красоти, який той вивчав так довго і так важко» [Цит. за: 2, с. 54].

Ми висловлюємо абсолютне переконання у тому, що швидше за все такій оцінці сприяла практика цифрованого басу доби Бароко, яка поєднувала в собі виконання певних формул (зазвичай типових), з ритмічною та тональною підтримкою, які несли другорядну функцію супроводу, практикою цифрованого басу здебільшого займався клавірист і апріорі це не зазначалося композитором (тобто не існувало закріплення для виконання за певним інструментом). Щоправда пошуком «ідеального капельмейстера», який би не лише володів піаністичною майстерністю, а й виявляв гнучкість під час супроводу соліста переймалися ще за тих часів і варто наголосити, що навіть тоді вельми часто рівень акомпаніаторів був значно вищим за солістів. У підтвердження цієї думки видається доречним процитувати Т.Ліванову, яка згадує шестирічний період перебування Й.С.Баха у Кетені, де він керував оркестром, грав на клавесині, акомпанував: «Під акомпанемент самого Баха співав нікчемний «ясновельможний дилетант» принц Леопольд Кетенський!» [9, с. 390–391]. Відповідно його син – К.Ф.Е.Бах зазначав: «Коли хочуть похвалити доброго акомпаніатора, говорять, що він акомпанує з тактом (mit Diskretion). Під цим мають на увазі доволі багато, а саме: акомпаніатор вміє добре розібратися у змісті твору, чути його загальне звучання, своїх товаришів по виконанню, особливо виконавця головного голосу, ... інструменти чи голоси, оточення виконання, слухачів і т.п. та вміє поєднати з усім цим своє виконання. З великою скромністю він прагне допомогти тим, кому акомпанує, досягти бажаного успіху, незважаючи на те, що сам іноді сильніше за них» [Цит. за: 2, с. 54].

Серед досліджень цього періоду, пов'язаних із питаннями спільного музикування, – цікаві художні мемуари у двох томах про музику і музикантів під назвою «Музыкальные путешествия

* Бах Карл Філіп Емануїл (нім. *Carl Philipp Emanuel Bach*, 8.03. 1714, Веймар, Німеччина – 14.12. 1788, Гамбург) – німецький композитор і музикант, другий з п'яти синів Йогана Себастьяна Баха та Марії Барбари Бах. Був відомим також як Берлінський і Гамбурзький Бах.

** Куперен Франсуа (франц. *François Couperin*; 10.11. 1668, Париж, Франція – 11.09.1733, там само) – французький композитор, органіст і клавесиніст.

*** Мова йде про князя Леопольда Ангальт-Кетенського, на службі в якого протягом шести років перебував Й.С.Бах.

доктора Бёрни по Европе» («Doctor Burney's Musical Tours in Europe», 1959, перекладені російською мовою та видані у 1961 та 1967 рр.) Ч.Бьорні*. Пропозиції щодо жанрових різновидів творів для спільного виконання можна було знайти і у деяких композиторів в авторських передмовях до видань їх творів (зокрема, авторська передмова Ф.Куперена до «Апофеозу Люлли»). тут варто навести думку М.Крючкова («Искусство аккомпанемента как предмет обучения», М., 1961), який зазначав, що же у класичній італійській школі XVII-XVIII ст. існував фах концертмейстера-художника (виконавця на інструменті – il maestro) – т.зв. «вихователя співака» на вищих етапах його професійного розвитку.

Влучними і переконливими постають поради з «Кишенькової книги» («Klavierschule», 1789) Д.Тюрка**, в якій розглядалися питання швидкісного пристосування до клавіатури. Вміння грати по нотах, не дивлячись на клавіатуру, швидка реакція на нотний текст і вміння передбачати наступну музичну думку – все це є актуальним для концертмейстера сьогодення. До того у книзі акцентувалося й питання різноманітного звуковидобування – у залежності від стилю виконуваного твору. Великим успіхом користувалася й книга Д.Тюрка «Коротке наставлення у грі за генерал-басом» («Kurze Anweisung zum Generalbassspielen», 1791).

Увесь вищезгаданий ряд трактатів позиціонувався як практичні посібники гри на клавішних інструментах, а також і підручники з генерал-басу, які стали першими спробами теоретичного усвідомлення процесу акомпанування, жанрових різновидів творів для спільного виконання.

Спроби піднести роль супроводу у спільному виконавському процесі відстоювали й музиканти-виконавці безпосередньо у своїй творчій лабораторії. Зокрема німецький виконавець-віртуоз на клавесині та клавикорді Іоганн Шоберт (1740–1767) поступово замінив у своїх творах акомпанемент клавіру самостійною партією піаніста, котра не поступалася партіям скрипки, альту та віолончелі. Та знову ж таки це залишалось поодинокими спробами в усвідомленні мистецтва акомпанування.

У XIX ст. теоретична думка щодо мистецтва акомпанування активізувалася та почали з'являтися чимраз більше публікацій з цієї проблематики. Свою оцінку значення акомпанаторської діяльності у виконавській практиці піаністів дав відомий російський музикознавець В.Одоевський: «Справжній художник завжди поважає своє мистецтво у будь-якій формі і ніколи не дивиться зверхньо на свій акомпанемент, як іноді відчувається у дрібних фортепіаністів, котрі вважають нижчим за себе підкорятися загальному виконанню п'єси» [12, с. 316]. Ця думка знайшла своє продовження у Ц.Кюї, котрий приділяв великої уваги аналізу діяльності тодішніх акомпанаторів. В одній з рецензій на концерти співачок п.Зембріх та п.Леонові він писав: «Добрі акомпанатори не менш рідкі; у всякому випадку рідші, ніж хороші піаністи. Від них вимагається відомий механізм, бо ж сучасні акомпанементи часто багаті на значні технічні труднощі, тому потрібна музикальність, гнучкість, чуйність, здатність пристосуватися до кожного виконавця, підтримати його, де треба підкоритися, де треба – керувати ним. Хороших акомпанаторів у нас обмаль» [7, с. 144].

Отож починаючи з кінця XIX ст. специфіка роботи концертмейстера знаходиться у фокусі пильної уваги музикантів-теоретиків і практиків. Існує безліч підходів до вивчення методології цього фаху, написано чимало статей і методичних розробок з аналізу творів, призначених для спільного виконавства як у просторі національних традицій, так й у контексті провідних стильових тенденцій часу. Грунтовна багаторічна праця автора щодо аналізу існуючої літератури з цих питань (чотири випуски «Анотованого покажчика літератури з концертмейстерства», 1989, 1994, 1999, 2008) надає змоги окреслити наступні типологічні напрями цих музикознавчих і методико-педагогічних джерел.

Історико-культурологічний напрям.

Міркування з приводу рівня концептуалізації феномену піаніста-концертмейстера у контексті історичної еволюції варто розпочати з твердження, що до сьогодні не існує праць, присвячених історичному процесу формування цього виконавського різновиду. У неозорому корпусі досліджень українських і зарубіжних музикознавців цілком відсутні спеціальні праці, де б містилася історична динаміка, інтерпретувалися шляхи визрівання мистецтва піаніста-концертмейстера. Існують лише дослідження побутування у соціумі тих чи інших камерних жанрів, а також праці, що узагальнюють розвиток спільного музикування (здебільшого саме ансамблевого) у контексті певного історичного періоду (Браудо Є. «Об органной и клавирной музыке» [Л., 1976]; Волков А. «Камерный инструментальный ансамбль и его судьбы» [Музыкальная жизнь, 1987, №19]; три дослідження Раабена Л.: «Инструментальный ансамбль в русской музыке» [М., 1961], «Камерная

инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки» [Л., 1986], «Советская камерно-инструментальная музыка» [Л., 1963]; Т.Гайдамович «Инструментальные ансамбли» (М., 1963); Боровик М. «Український радянський камерно-інструментальний ансамбль» (К., 1968).

Що стосується саме мистецтва піаніста-концертмейстера, то у цьому форматі існує лише стаття Т.Калугіної «Зародження концертмейстерської спеціальності у вітчизняних музичних закладах дожовтневого періоду» (К., 1990), яка окреслює лише короткий часовий період формування цього фаху, що не дає змоги усвідомити його історичний багатовекторний дискурс; та монографія Молчанової Т. «З історії ансамблевого музикування» (Львів, 2005), яка стала першою спробою розгляду історичної еволюції саме ансамблевого музикування, зародження фаху артиста ансамблю й акомпаніатора-концертмейстера.

Методико-прикладний напрям.

Музична думка щодо мистецтва акомпаніатора-концертмейстера особливо активізувалася у XX ст. Зокрема, у 60-70-х рр. XX ст. широкого резонансу отримала книга М.Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», (М., 1961), яка довгий час тримала пальму першості, ставши авторитетною і вельми популярною у галузі концертмейстерства, та у якій вперше було спростовано думку щодо твердження, що вміння акомпанувати є природнім даром і цьому вчити немає сенсу – практична діяльність допоможе визначити, хто з піаністів має до того хист, а хто ні. Автор дійшов висновку, що незважаючи на певну систему освіти, далеко не кожен випускник стає придатним до роботи концертмейстера (хоча цей фах автор визначає як «піаніст-акомпаніатор»): «Піаніст, який добре підготовлений у напрямку володіння роялем, виявляється цілком не придатним до акомпаніаторства, тоді як слабо підготовлений піаніст, але який засвоїв необхідні навички, успішно просувається професійним шляхом акомпаніатора» [5, с. 9]. У роботі М.Крючкова вміщено ряд цінних порад, які стосуються спеціальних концертмейстерських навичок: читання з листа, транспонування, роботи з вокалістами; а також питань розвитку загальної культури, музичного світогляду та психологічної адаптивності. Щоправда, міркування щодо цього фаху, а також поради у напрямку набуття та розвитку навичок подаються вельми декларативно, розглядаються лише концертні ситуації, без уваги до комплексу проблем, які торкаються щоденної роботи музиканта. Підтвердженням цього стає і застереження О.Люблинського у книзі «Теория и практика аккомпанемента» (10, с. 53), де автор піддає критиці М.Крючкова за порушення пропорцій між теорією та виконавством: «... він грішить емпіричним і формальним підходом до найважливіших питань» [10, с. 53]. Отож з позиції сьогодення книга М.Крючкова позбавлена глибини аналізу проблеми. У контексті цієї праці згадується і маловідома книга Р.Гартмана «Робота концертмейстера», яку нам не вдалося віднайти.

Ще у 1949 році була видана книга відомого голландського піаніста-концертмейстера В.К.Боса «Well-tempered Accompanist» («Хорошо темперированный аккомпаниатор», переклад російською зроблено А.Філяєвою у 2010 році), в якій він виклав своє бачення обов'язків акомпаніатора та його взаємодії зі співаками. Назва цієї книги втілює стан ідеальної співдружності музикантів, що грають разом, а не просто досвід стосунків протягом певного часу. У ті ж роки побачила світ й книга американського та австрійського концертмейстера, педагога з вокалу П.Улановські «Art of Song and Accompaniment» («Мистецтво пісні та акомпанемент», 1968).

Важливим внеском у методологію концертмейстерства стала і вищезгадана книга О.Люблинського «Теория и практика аккомпанемента: методологические основы» (Л., 1972), в якій закладені наукові підвалини мистецтва піаніста-концертмейстера: уперше концертмейстерство розглядається ні як різновид фортепіанного виконавства, а як самостійний фах, що потребує розробки власної науково-теоретичної бази.

Внесок у розробку багатовекторних питань мистецтва концертмейстера було зроблено викладачами Московської (збірник статей «О работе концертмейстера», М., 1974) та Санкт-Петербурзької консерваторій («О мастерстве ансамблиста», Л., 1986), які детально висвітлюють важливі для концертмейстера методичні аспекти роботи над певними творами з камерно-вокальною літератури, роботи оперного концертмейстера, докладно розглядаються питання читання з листа і транспонування – щоправда у ракурсі: «що – як».

У царині досліджень українських музикознавців відзначимо спробу розробки проблеми відомим концертмейстером, народним артистом України С.Саварі, який апостеріорі надав чимало цінних практичних порад концертмейстерам у текстах лекцій під назвою «Аккомпанемент как профессия и искусство» (Харків, 1993); навчальному посібнику «Азбука аккомпанемента» (Донецьк, 2005), в якому відмовився від усталених методів-порад і запропонував принцип викладу матеріалу у

* Бьорні Чарльз (англ. Charles Burney; 7.04.1726, Шрусбері, графство Шропшир – 12.04.1814, Челсі, Лондон) – англійський композитор, історик музики, органіст.

** Тюрк Даніель Готлоб (нім. Turk), 10.08.1750, Клаусніц, недалеко Хемница, тепер Карл-Маркс-Штадт – 26.08.1813, Галле) – німецький композитор, органіст, музичний теоретик і педагог.

форматі «питання-відповідь»; а також у методичному poradнику «Речитатив: проблеми аккомпанемента» (Донецьк, 2006), де можна знайти вичерпну інформацію щодо різновидів речитативу.

На сьогодні особливої актуальності набувають нестандартні рішення проблем з допомогою креативного мислення у психологічному підході до дослідження музикантських професій, а також процесів творчості. Ці зміни торкнулися і науково-методичної літератури з питань концертмейстерства. Зокрема у праці Н.Єжової «Встреча с единомышленником» (Тамбов, 1998), провідними темами якої постають партнерські стосунки у спільному виконавському процесі, розглянуто психологічні особливості музичного сприйняття учасників дуету-ансамблю та практична необхідність психологічної компетентності піаніста-концертмейстера. Також у цій роботі авторка звертається до досвіду зарубіжної та вітчизняної музичної та прикладної психології щодо обрання спеціалізації у відповідності з природною схильністю та психодинамічними особливостями темпераменту людини.

Усвідомлення необхідності комплексного підходу до навчання мистецтву концертмейстера обумовило появу у 2002 році навчального посібника О.Кубанцевої «Концертмейстерский класс» (М., 2002), який розглядає питання, пов'язані з музично-виконавською діяльністю піаніста-концертмейстера, та у якому запропоновані способи розвитку концертмейстерських навичок. Незважаючи на безсумнівну теоретичну та практичну значущість, посібник має традиційний для методичної літератури недолік – деяку абсолютизацію методологічного підходу до дослідження, розпливчастість аналізу певних аспектів роботи концертмейстера, традиційність розгляду піаніста-концертмейстера лише як партнера співака, без аналізу специфіки його співпраці з солістом-інструменталістом.

Окремою галуззю концертмейстерства виступає праця балетного концертмейстера. Щоправда, наукові розвідки у цьому напрямку поодинокі: лише у 1993 році побачив світ методичний посібник Л.Ладигіна «О музыкальном содержании учебных форм танца» (М., 1993); у 2005 – навчальний посібник Г.Безуглої «Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром» – перші узагальнення досвіду у напрямку методичного забезпечення піаністів-концертмейстерів у сфері хореографічної освіти. Докладно відстежуючи особливості роботи концертмейстера цього керунку, автори намагаються знайти оптимальний комплекс знань і навичок, з допомогою яких стає можливим опанування цим різновидом фахового скерування концертмейстера. Зокрема, Г.Безугла справедливо наголошує на проблемі відсутності літератури з підготовки концертмейстерів балетних класів, зазначаючи: «Піаністи зазвичай не в стані приступити до роботи у балетному класі, не маючи спеціальної підготовки, не володіючи фаховими знаннями і навичками, пов'язаними з хореографічною сферою. Для балетного концертмейстера надзвичайно важливо отримати уявлення про урок класичного танцю, його побудову та основні методичні принципи» [3, с. 9–10]. Наукові розвідки цього питання в українському музикознавстві майже відсутні – виняток становить методична розробка викладачів кафедри концертмейстерства Донецької музичної академії «Концертмейстерская практика в хореографических классах и балетном театре» (К., 1989), зона розгляду якої лише схематично окреслює модель навичок, проте не пропонує шляхів їх набуття, не розглядає питань естетико-теоретичного й технологічного усвідомлення змістовної сутності цього фаху.

На сьогодні у зазначеному метою даної статті напрямку налічується і великий доробок методичних розробок і статей викладачів-методистів різних навчальних закладів, які, переважно, мають прикладне значення та які через великий обсяг не видається можливим перерахувати.

Навчально-теоретичний напрям.

Цей типологічний напрям висвітлений рядом фундаментальних праць відомого російського та ізраїльського концертмейстера Є.Шендеровича, які охоплюють царину діяльності вокального концертмейстера: книга («О преодолении пианистических трудностей в клавирах» (Л., 1987), статті «Об искусстве аккомпанемента (Сов.музыка. – 1969. – №4), «Рождение концертной программы певца» (//Музыка и жизнь, Л., 1972) та «Фортепианная партия в вокальном цикле» (О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова) [М., 1983. – Вып.11]. У 1996 році побачила світ ще одна книга автора – «В концертмейстерском классе. Размышления педагога» (М., 1996), в яких відомий музикант аналізує роль піаніста-концертмейстера у творчому процесі підготовки та виконання концертних програм. У своїх працях Є.Шендеровичу вдалося наблизитися до цілісного огляду основних проблем концертмейстерства і, що найголовніше, – визначити рівноправність партнерів у виконавському процесі, окреслити необхідність набуття концертмейстером певних навичок і знань. Щоправда, декларуючи важливість усіх параметрів процесу, автор не повідомляє

про те, чи вони мають бути вродженими чи набутими, а якщо набуваються, то яким чином. В окресленому ракурсі слід згадати працю концертмейстера Київського театру опери та балету Н.Скоробогатко «Нотатки оперного концертмейстера» (К., 1973), в якій авторка розповідає про свою співпрацю з солістами оперного театру та подає ряд рекомендацій стосовно роботи піаніста-концертмейстера в оперному театрі. У 2005 році у США надрукована книга відомої американської концертмейстерки Деон Нельсен Прайс «Accompanying Skills For Pianists: Including SightPlay with Skillful Eyes (USA, 2005, [«Навички супроводу для піаністів»]). Залучаючи до аналізу навички вокального концертмейстера, авторка пропонує власний дискурс усвідомленн роботи з вокалістами.

У навчальній літературі докладно відстежено і набуття навичок читання з листа і транспонування. Аналіз цієї вельми непростої інтенції здійснено А.Готлибом («Заметки о чтении с листа», Сов. музыка, 1959); С.Ляховицькою «Чтение нот с листа в детской музыкальной школе», М., 1969), Ф.Брянською («Навык игры с листа, его структура и принципы развития», М., 1976; «Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста», М., 2005); Т.Воскресенською («Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента», Л., 1986), Р.Верхолаз («Вопросы методики чтения нот с листа», М., 1960), О.Рафалович («Транспонирование в классе фортепиано», Л. 1963); Р.Ніколаєвою («Воспитание навыков чтения с листа и транспонирования в классе концертмейстерства», Алма-Ата, 1975), К.Цатурян («Чтение с листа как метод работы с учащимися-пианистами», М., 1971), які намагаються запропонувати оптимальний комплекс, з допомогою якого можливе опанування цими навичками.

У ряді досліджень представлена вичерпна інформація щодо вирішення питань спрощення складних фактурних комплексів: О.Брюхачової («Аранжировка трудноисполняемых мест клавира оперы «Евгений Онегин» /О работе концертмейстера, М., 1974), Є.Шендеровича («О преодолении пианистических трудностей в клавирах», Л., 1972), де пропонується переконливі моделі раціоналізації важковиконуваних фактурних структур. Ці питання частково акцентували й І. Михайлов («Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах», Л., 1986), і Г. Коган («О фортепьянной фактуре. К вопросу пианистичности изложения», М., 1961).

Деякі музиканти-практики у своїх дослідженнях випадають з наукового поля зору та розглядають концертмейстерські питання лише у форматі коментарів творів, призначених для спільного виконання. У 2005-2006 рр. кафедрою концертмейстерства Московської консерваторії створено навчальний посібник «Искусство концертмейстера» (у трьох частинах) /Упор. В.Чачава/, в якому запропонований список творів для вивчення студентами I-II курсів, подаються коментарі до найбільш виконуваних творів, деякі поради щодо вимови італійських термінів та орфоєпії відомих імен, прізвищ і назв п'єс. У 2005 році видано навчальний посібник Бабинець Н. «Камерно-вокальні твори композиторів Галичини XIX ст. для концертмейстерських класів» (Львів, 2005), в якому подано нотний матеріал камерно-вокальних творів галицьких композиторів, інформація про їхню творчість, виконавські поради для концертмейстерів. У 2007 році – навчальний посібник Н.Гречишкіної «Особенности концертного исполнения оперной арии» (Донецьк, 2007), де авторкою пропонувані поради щодо виконання найбільш відомих оперних арій у концертному форматі. Також побачила світ збірка статей викладачів кафедр і відділів концертмейстерства Львівської державної музичної академії, Львівського і Рівненського музичних училищ, Дрогобицького державного педагогічного університету – «Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика» (Львів, 2005), до якого увійшли статті та матеріали з різноманітних питань мистецтва концертмейстерства, здебільшого практичного напрямку.

Мемуарний напрям.

Цей напрям представлений працями, які є своєрідною квінтесенцією роботи музикантів-практиків. Ще у 1966 році побачила світ книга відомого англійського акомпаніатора А.Ньютона «At the Piano – Ivor Newton: The World of an Accompanist» («За роялем – Айвор Ньютон: Світ акомпаніатора»), в якій автор розповідає про співпрацю з різними співаками (К.Батт, Г.Мур, К.Флагстад та ін.) та інструменталістами (І.Менухінін, Е.Ізаї та ін.). В останні десятиліття з'являється чимраз більше мемуарної літератури, в якій відомі концертмейстери-практики намагаються висвітлити свій досвід концертмейстерської роботи. Насамперед це книга Дж.Мура («Певец и аккомпаниатор», М., 1987), яка має підзаголовок – «Спогади, роздуми про музику» та вміщує найбільш цікаві спостереження і висновки вокального концертмейстера, де автор пропонує своє бачення виконання ряду відомих творів камерно-вокальної літератури. Серед найбільш цінних квінтесенцій автора – вислів про пріоритетність ролі концертмейстера у процесі співтворчості двох музикантів: «Кожен добрий акомпаніатор рятує життя співаку частіше, ніж це можна собі уявити» [11, с. 95].

У 1997 році – книга Є.Шендеровича «С певцом на концертной эстраде» (Иерусалим, 1997), в якій йдеться про творче спілкування з різними співаками. У 2004 році С.Саварі видав «20 шагов до рояля: Автобиографическая повесть» (Донецк, 2004), в якій згадуються зустрічі та творча співпраця з різними майстрами концертної сцени. У 2010 році – книга відомого російсько-американського концертмейстера Л.Могилевської «За кулисами оперы: Записки концертмейстера» (М., 2010), де авторка розповідає про свій довгий творчий шлях оперного концертмейстера, про цікаві моменти співпраці з видатними оперними співаками. У 2010 році – видана книга Є.Мархвінського «Partnerstwo w tużusie» (Kraków, 2010), де відомий польський концертмейстер аналізує роль піаніста-концертмейстера у творчому процесі підготовки та виконання певних арій і романсів, розповідає про роботу піаніста-артиста камерного ансамблю.

Науково-дослідницький напрям.

Про зростання наукового потенціалу зазначеної проблематики свідчать дослідження дисертаційного формату. Зокрема, у 1993 році Г. Тенюковою захищена дисертація: «Содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования» (Москва, Росія), яка присвячена пошукам шляхів удосконалення діяльності студентів музично-педагогічних факультетів з допомогою розробки цілеспрямованої системи спеціальної підготовки до концертмейстерської роботи у класі диригування. У 1998 році – Д.Науказ «Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя: теоретические и методические аспекты» (Москва, Росія), де розглядається комплекс спеціальних концертмейстерських знань, умінь і навичок, а також умови їх формування у процесі фахової підготовки вчителя музики. У 2003 році – дисертація В.Бабюк «Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX века (фортепьяно-вокальный аспект)» (Магнітогорськ, Росія), науковий посил якої полягає у спробі найбільш повно відтворити процес становлення у Росії концертмейстерської діяльності. Наголошуючи на історичному ракурсі свого дослідження, авторка намагається структурувати її у вигляді певної історичної системи, усвідомивши її у взаємозв'язках з музично-культурними явищами та подіями XVIII-XIX ст. У 2004 році – дисертація А. Григор'єва «Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного педагогического образования» (Краснодар, Росія), яка аналізує процес формування концертмейстерської майстерності вчителя музики у системі безперервної педагогічної освіти, а у якості його предмету виступають зміст і технологія формування концертмейстерської майстерності як значимі компоненти фахової самореалізації. У 2005 році – дисертація Г.Сибірякової «Профессиональное развитие будущего педагога-музыканта в условиях исполнительской подготовки: на материале дисциплины «Концертмейстерский класс»» (Волгоград, Росія), в якій зроблена спроба теоретично обґрунтувати, експериментально апробувати психолого-педагогічні і методичні основи фахового становлення майбутнього викладача-музиканта в умовах виконавської підготовки у концертмейстерському класі. Щоправда певна абстрагованість методологічного підходу до дослідження істотно обмежує науковий ценз вищенаведеної дисертації. Наукові дослідження аналогічного формату спробувала здійснити у 2006 році О.Островська, у дисертації якої («Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства», Тамбов, Росія) аналізується психологічний компонент діяльності концертмейстера в якості важливого фактору вдосконалення його фахового рівня та стверджується, що у сучасних умовах психологічна компетентність музиканта цього керунку важлива анітрохи не менше, ніж його виконавські та педагогічні якості; а також у 2011 році – О.Коробова, у дисертації якої («Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера», Саратов, Росія) розглянуто сферу психологічних взаємовідносин кількох музикантів у спільній творчості, здійснено аналіз здатності пристосовуватися до партнера, відчувати або ж передчувати його наміри та дії – властивості, яку авторка трактує як раціональну складову свідомості. У 2009 році була захищена дисертація Н.Горошко: «Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе: на примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века» (Магнітогорськ, Росія), в якій розглянуто становлення камерно-вокальної (композиторської та виконавської) творчості у Росії XIX ст. та структура навчального процесу у концертмейстерських класах вищих музичних закладів.

У форматі окресленої проблематики статті існують і поодинокі дисертаційні роботи українських музикознавців. У 2005 році захищена дисертація Л.Повзун: «Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера» (Одеса, Україна). а 2009 р. видана книга авторки «Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера», в яких виконавську творчість концертмейстера представлено як узагальнення досвіду піаніста і виконавців на струнно-щипкових народно-академічних інструментах, обґрунтовано концепцію концертмейстерської майстерності як носія

режисерських функцій у виконавському процесі. На базі поєднання музикознавчих і культурологічно-етимологічних підходів наведено нову методику (тонус-ідея). Щоправда дещо протирічивою є назва книга, в якій амбівалентно поєднані різні функції піаніста – його вміння грати в ансамблі та мистецтво піаніста-концертмейстера, котре, як відомо, передбачає дуєтну форму музичного спілкування. У 2010 році – дисертація Н.Інютчіної: «Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.)» (Харків, Україна), де авторка намагалася осмислити історичний процес формування концертмейстерської майстерності як особливого різновиду виконавського мистецтва крізь призму еволюції фортеп'янової партії у вокальних циклах XIX ст. У тому ж році захищена дисертація Т.Карпенко «Формирование концертмейстерской компетентности будущих педагогов-музыкантов в процессе изучения профессиональных дисциплин» (Київ, Україна), яка присвячена теоретико-експериментальному дослідженню проблеми формування концертмейстерської компетентності викладачів-музикантів у процесі виконавсько-педагогічної діяльності, проаналізовані методичні проблеми формування їх концертмейстерських умінь і навичок.

Серед очевидних наукових досягнень концертмейстерської галузі постають також дисертації Т.Герасимової, І.Бутової, які охоплюють вичерпний досвід узагальнення певних маркерів концертмейстерської роботи: дослідження Т.Герасимової «Формирование профессионального мастерства концертмейстеров военно-музыкальных учебных заведений» (2010, Москва, Росія), що присвячено аналізу процесу формування фахової майстерності концертмейстерів військово-музичних навчальних закладів на основі розвитку їх фахової музичної ерудиції, виконавської техніки; дисертація І.Бутової «Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже» (2011, Єкатеринбург, Росія), в якій виявлено, теоретично обґрунтовано та експериментально перевірено сукупність педагогічних умов, що забезпечують формування фахової мобільності концертмейстера у процесі навчання у музичному коледжі.

Вищеокреслений ряд різноманітних історико-теоретичних статей, навчальних посібників, методичних розробок, мемуарних спогадів, наукових розвідок з багатовекторних питань концертмейстерства можна доповнити й дослідженнями з дотичних до цього мистецтва сфер – жанрів камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики, а також камерного ансамблю. Разом з тим одразу слід констатувати, що вельми часте застосування дефініції «концертмейстер» по відношенню до піаніста, який працює зі співаками, знівелювал фаховий керунок піаніста, який працює з інструменталістами різних напрямів і котрий також є важливою сферою діяльності цього музиканта, що, відповідно, негативно відбилосся і на методичній літературі з питань камерно-інструментального виконавства. У цьому керунку існують праці, які лише спорадично пов'язані з висвітленням питань спільного музикування, або ж розробки реферативно-прикладного характеру, базисом яких постають просторові роздуми щодо загальновідомих постулатів концертмейстерської діяльності у форматі «що – як». Отож цей доробок складає найменш вивчену частину концертмейстерської роботи. Винятком цього напрямку є праці з питань камерно-ансамблевої творчості, які частково дотичні до заявленої проблематики: дві вагомні роботи Готліба А. «Основы ансамблевой техники» (М., 1971), «Фактура и тембр в ансамблевом произведении» (М., 1976), де автор визначає різницю у сприйнятті концертмейстера та виконавця-соліста, окреслює вміння концертмейстера володіти передбаченням подальшого музичного розвитку тексту, розглядає проблему синхронності звучання, спільності динаміки, штрихів; також збірку статей під ред. К.Аджемова «Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство» (М., 1979) і збірку статей під ред. Т.Вороніної «О мастерстве ансамблиста» (Л., 1986), дослідження Т.Дапквіашвілі «Камерные инструментальные ансамбли и основные принципы ансамблевого исполнительства» (Тбілісі, 1989), які присвячені не лише розвитку ансамблевих навичок, ансамблевої майстерності, а й виконавському аналізу конкретних ансамблевих творів. У контексті статті зазначимо, що ці праці здебільшого розглядають ансамблевий комплекс завдань, який відповідно передбачає участь більшої кількості виконавців. У вищеокресленому ряді вірцевою можна назвати монографію І. Польської «Камерный ансамбль: история, теория, эстетика» (Харьков, 2001), де розглядаються проблеми специфіки музичного ансамблю, ансамблевої культури і насамперед – камерного ансамблю у багатовекторному аспекті: теоретико-культурологічному, історико-соціальному, жанрово-системному, психолого-комунікативному, естетико-категоріальному та спатіально-мізансценічному. Це ґрунтовне дослідження постає свого роду музикознавчим романом концептуального діапазону камерного ансамблю. Смілива розробка питань щодо формату камерного ансамблю та ансамблевої культури абсолютно переконує як логікою аргументації, так і широтою охоплених об'єктів ще одного формату

спільного виконавства. У цьому ряді варто назвати і дослідження, предметом яких є аналіз побутування жанрів камерно-інструментальної музики та самої камерної музики (зокрема фортепіанного тріо): Т.Гайдамович «Виолончельные сонаты Бетховена» (М., 1981); А.Готлиба «Заметки о фортепианном ансамбле» (М., 1973); І.Бялого «Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра» (М., 1989).

Серед праць, побічно дотичних до тематики окресленої проблеми, – статті та праці, присвячені специфіці функціонування вокальних жанрів, також ті, в яких проаналізовано специфіку функціонування інших різновидів мистецтв (зокрема балетних жанрів), їх комунікативно-психологічної специфіки; специфіки виконавської практики на певних інструментах, з якими працює піаніст-концертмейстер, з хором.

Висновки. У статті систематизовано значний джерелознавчий матеріал, обґрунтовано попередні теоретичні положення мистецтва спільного виконавства і у цьому контексті – мистецтва піаніста-концертмейстера. Зазначимо, що у багатьох існуючих працях з питань концертмейстерської роботи наголошується на необхідності серйозного вивчення теоретичних аспектів функціонування цього різновиду виконавської діяльності та фактичної відсутності спеціальних наукових досліджень, що аналізували б його соціокультурний, історичний, семантичний, практичний аспекти. Концептуальна спрямованість багатьох статей, публікацій та методичних розробок прикладного напрямку і більшості дисертаційних праць зумовлена самими авторами, які не беруться за розкриття глибинних проблем, а переважно обирають теми, які постають найбільш «вдячними» для аналізу концертмейстерської роботи. І це зрозуміло: вельми складно музикантам-практикам уособити виконавця і музикознавця, зуміти висвітлити динаміку, соціокультурний контекст фахового самосдійснення піаніста-концертмейстера, широкий спектр структурних аспектів цього різновиду виконавської творчості. Разом з тим усі намагання концертмейстерів-практиків теоретично проаналізувати проблеми цього фаху, обґрунтувати та віднайти шляхи набуття навичок і знань постають серйозною спробою переосмислення ролі піаніста-концертмейстера у спільному виконавському процесі.

1. Аккомпанемент как профессия и искусство: Тексты лекций. – [Сост. С.Савари]. – Харьков, 1993. – 60 с. (Харьковское обл. управление культуры. Обл. метод. кабинет учебных заведений искусств и культуры).
2. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики: Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.): Хрестоматия / Александр Алексеев. – К. : Муз. Україна, 1974. – 163 с.
3. Безуглая Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учебное пособие / Галина Александровна Безуглая. – СПб : Академия русского балета им. А.Вагановой, 2005. – 218 с.
4. Герцман Е. Византийское музыкознание / Евгений Владимирович Герцман. – Л. : Музыка, 1968. – 256 с.
5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Николай Крючков. – Л. : Музгиз, 1961. – 72 с.
6. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Франсуа Куперен. – [Пер.с франц. О.А.Серовой-Хортик]. – М. : Музыка, 1973. – 152 с.
7. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях / Цезарь Антонович Кюи. – М., 1957. – 222 с.
8. Левицкий И. Нарис історії музики / Іван Левицький. – Львів, 1921 (накладом Михайла Таранька). – 128 с.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года / Тамара Николаевна Ливанова. – М., Л. : Госмузгиз, 1940. – 815 с.
10. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы / Александр Люблинский. – Л. : Музыка, 1972. – 82 с.
11. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Джеральд Мур. – [Пер. с англ. В.Чачавы]. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
12. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Владимир Фёдорович Одоевский. – М., 1956. – Т. 1. – 722 с.
13. Рамо Жан Филипп. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wikiznanie.ru/>

В статье сделана попытка дискурсно проследить становление теоретического исследовательского поля по вопросам совместного исполнительского процесса и в этом контексте – искусства пианиста-концертмейстера.

Ключевые слова: совместный исполнительский процесс, пианист-концертмейстер, теоретические исследования.

This paper attempts to trace the formation of the theoretical discourse of the research field on joint performing and, in this context – the art of piano accompanist.

Key words: joint performing, piano accompanist, theoretical research.

УДК 78.071.2(477)

ІНДИВІДУАЛЬНІ РАКУРСИ ТРАКТУВАННЯ ПРИНЦИПІВ ПОЕМНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЯКОВА СТЕПОВОГО

Неля Пастеляк

У статті здійснено розгляд формотворчих особливостей фортепіанних жанрів Якова Степового, їх співвіднесення з паралельними процесами у творчості митців Наддніпрянської та Західної України. Індивідуально-характерними засадами перевтілення поемності є багаторівнева система багатозначних алюзій, специфічна авторська інтонаційно-жанрова символіка, котра ґрунтується на поєднанні і перевтіленні семантичних знаків за законами своєрідної «стильової гри», а також глибинне відчуття гармонічних барв та фактурних типів.

Ключові слова: українська фортепіанна творчість, принципи поемності, стильовий синтез.

У контексті романтичних та постромантичних тенденцій цікавим ракурсом дослідження є риси поемності в українській фортепіанній музиці. В період її найбільшого розквіту – першої половини двадцятого сторіччя, помічаємо незвично великий інтерес до засад вільного поемного мислення, незважаючи на те, що в той час у більшості інших національних культур він втрачає актуальність. Українське мистецтво в цілому, в тому числі і музика, дуже своєрідно перевтілювали естетичні засади загальноєвропейських стилів і внаслідок цього виникали досить незвичні результати «національно-європейського» стильового синтезу. Зокрема, романтизм розгортався в українській культурі і якісно, і хронологічно, не зовсім адекватно до інших європейських культур, і залишив значно глибший слід у історії нашого мистецтва. Особливо цікаві наслідки він дав у ХХ сторіччі, коли у більшості інших країн романтичний світогляд став об'єктом іронії і зумовив протистояння антиромантичним, конструктивно-раціональним тенденціям.

У галицьких композиторів першої половини ХХ ст. фортепіанна музика на підставі поемних засад стала важливим полем творчого пошуку, експерименту, доволі часто трактувалась ними як лірично-сповідальна сфера, в якій важливе місце посідали особисті враження, рефлексії, переживання. Тому ознаки поемності, тяжіння до вільного наскрізного розгортання, яскравість контрастів та барвистість виразових засобів, прагнення збагатити образний зміст задекларованими літературно-поетичними символами, стали природною особливістю художнього мислення, яку представники нової генерації західноукраїнських митців демонстрували у фортепіанній музиці.

Серед митців Наддніпрянщини*, які демонструють індивідуальні ракурси трактування принципів поемності у фортепіанній творчості, особливе місце займає Яків Степовий, доробок якого незаслужено скромно досліджений фахівцями. Серед наукових праць, присвячених його постаті є низка монографій та культурологічних праць, переважно написаних понад три десятиліття тому [2; 5], де фортепіанні композиції побіжно заторкуються у історико-біографічному контексті**, серед дещо новіших публікацій – розділ підручника для та ДМШ й популярна повість***. Метою розвідки є аналіз формотворчих особливостей фортепіанних жанрів композитора, їх співвіднесення з паралельними процесами у творчості митців Наддніпрянської та Західної України залишаються аспектами, що досі знаходилися на марґінесі наукової проблематики.

Підхід до поемності, відмінний від зразків західноукраїнської фортепіанної музики, демонструє доробок Я. Степового (Якова Якименка) – одного з найбільш витончених і експресивних ліриків післялисенківської доби, котрий своєрідно поєднав у вокальній і інструментальній творчості здобутки вітчизняної класичної школи, ліричне і символістично-суб'єктивне трактування широкого

* Зокрема ранніх Л.Ревуцького та Б.Лятошинського, В.Косенка.

** Грінченко М. Яків Степовий. – Харків, 1929. у кн. : Грінченко М. Вибране. – Київ, 1959. – С. 511–528; Михайлов М. Я.С.Степовий у кн.: Історія української дожовтневої музики. – К., 1969. – С. 571–584; Шварцман Ш. Яків Степовий. – К., 1951.

*** Степовий Яків Степанович // Лісецький С. Українська музична література: Навч. посіб. для 6 кл. ДМШ. – К. : Муз. Україна, 1991. – С. 20–32; Корольок Н. Яків Степанович Степовий // Н.Корольок Маленькі історії про українських композиторів 18–20 ст. – К., 1998. – Ч. 7. – С. 151–164.

спектру фольклорних жанрів – від думи аж до сентиментальної пісні-романсу, та специфічний український «скрябінізм», такий важливий для східноукраїнської школи у перших десятиліттях ХХ сторіччя, що пізніше пишним цвітом розквітне у доробку деяких українських композиторів, зокрема раннього Л.Ревуцького, Б.Лятошинського і В.Косенка. Власне спостерігаючи за процесами еволюції українського музичного стилю, О.Козаренко зазначить щодо Я.Степового та інших послідовників і яскравих представників постлисенкової генерації: «(вони)... започаткували нову тенденцію... інтелектуалізацію творчого процесу взагалі і письма зокрема (не зраджуючи при тому традиційного емоціоналізму українського музичного вислову)» [3, с. 135–136].

Будучи за своєю натурою виразним ліриком, схильним до меланхолійних рефлексій, до вишуканої гри емоційних півтіней і пастельних нюансів, Степовий на протязі творчого шляху уникатиме монументальних розгорнутих форм, надаючи перевагу вокальним і інструментальним мініатюрам, цуратиметься і відверто публіцистичної спрямованості образів, а навіть якщо і запрагне передати патріотичні почуття, то висловить їх у спосіб опосередкований, символічний, через аналогії з барвами природи (вокальний цикл «Барвінки», солоспів «Степ»). В цьому сенсі він відрізняється як від свого духовного вчителя – М.Лисенка, а також педагога у Петербурзькій консерваторії – М.Римського-Корсакова, так і від митців-ровесників, з якими його часто порівнюють – М.Леонтовича і К.Стеценка.

Зрозуміло, що категорія поемності набуває у спадщині Степового зовсім іншого трактування, аніж це спостерігається у С.Людкевича. Серед його фортепіанних творів взагалі переважають прелюдії, танці, невеликі п'єси – отже, не розгорнуті сцени з сюжетними асоціаціями, а «ескізи» настрою, схоплені миттєвості, образки з природи. Схильність до споглядання, рефлексії, делікатного, поетично наснаженого відображення емоційного світу особистості, породила специфічні риси стилю композитора, обумовила індивідуальну виразовість музичної мови. Спираючись на пісенну ідею в цілому, безумовно надаючи перевагу розвиненій, пластичній вокалізованій у будь-якому жанрі мелодії, Степовий проте володіє численними засобами подолання інерції традиційно-пісенного розгортання, що на той час вже сприймається достатньо старомодно, насичення її чарівливо-несподіваними акцентами речитативно-декламаційного походження, ефектами звукозображення та звуконаслідування, подекуди конструктивними, суто інструментально-концертними елементами виразовості, колористикою гармонічної світлотіні тощо.

Така емансипованість стилістики, котра рятує мистця від банальності етнографічно-пісенних переспівів, аж надто добре відомих із клавірної спадщини дилетантів ХІХ ст., зумовлюється також модернішою гармонічною мовою, багатим використанням хроматичної гри (як і численні інші українські митці, він високо цінував і творчо переосмислив досягнення Скрябіна), нервово пульсуючою, іноді химерною ритмікою, тонкими переплетіннями графічних фактурних ліній.

Всі ці стилістичні засади створюють передумови до виникнення у творчості Степового специфічного типу поемності, щодо якого в літературі можемо знайти аналогію в умовному характері змісту романтичних поем, в типі поеми-ліричного монологу. Отже, зміст творів Степового, які можна умовно окреслити в руслі поемності – це квінтесенція ідеального, бажаного образу, пануючого над реальністю, і цю ілюзорність він доволі індивідуально утверджує через подолання численних стереотипів системи – жанрових, фольклорно-традиційних, через оновлення виразових канонів музичної мови.

До доробку фортепіанних творів Степового, в котрих він застосовує певні засади поемної драматургії, можна віднести досить нечисленну кількість композицій – в одній він вперше вживає термін «поема» («Маленька поема», ор. 10, № 5), хоча в ґрунті речі, мабуть, маємо справу з дещо ускладненою прелюдійністю; інші ж, що з більшим правом заслуговують на окреслення «поемної композиції», належать до інших жанрових гатунків – це насамперед Фантазія e-moll, Рондо G-dur та Рондо h-moll. Певні ознаки романтично-поемного типу помічаємо у «Елегії» a-moll ор. 5, № 2. Частково виникає спокуса констатувати деякі ознаки поемності також і в окремих прелюдях, зокрема у знаменитому «Прелюді пам'яті Шевченка» та Прелюді d-moll, ор. 10, № 2, з аналогією головної теми до старовинного католицького наспіву «Dies irae». Проте тут надто виразно окреслені конститутивні риси саме прелюдійності – імпровізаційність, плинність розгортання, панування одного емоційного стану, наявність провідного інтонаційного зерна, яке послідовно зберігається від початку до кінця п'єси. Картиність, асоціативність образу, котра створює у згаданих прелюдях своєрідну «передпоемну ситуацію», залишається на рівні ескізного накреслення, не отримуючи послідовного і цілісного втілення.

Зупинимось детальніше на Фантазії e-moll, не тільки як на одному з найбільш масштабних і внутрішньо контрастних творів у фортепіанному доробку мистця і української фортепіанної музики

того часу в цілому, але й як на зразку органічної взаємодії сюжетного та рефлексивно-монологічного типу поемної драматургії, показового для національної культури.

За структурою вона приблизно нагадує три-п'ятичастинну форму, хоча і не вкладається в її рамки, або її ще можна потрактувати як своєрідну трансформацію складної тричастинної форми, проте з істотно видозміненими варіантами двох основних тематичних елементів і невеликою «квазірозробковою» частиною, контрапунктично об'єднуючою обидва інтонаційні первені (А – В), а потім настає розробковий епізод:

$$A_1 - B_1 - A_2 - B_2 - A_3.$$

Але безперервність «перетікання» епізодів, що нанизуються у єдиний ланцюг інтонаційних подій, інтенсивність драматургічного розгортання зближує як обидві теми, так і їх подальші варіанти. Застосування принципів поемності полягає тут, по-перше, у раптовому «переключенні» з одного стану у другий, дотримання тієї редукації дії, котра, як згадувалось, є однією з основних прикмет романтичної літературної поеми; раптовість переходу підкреслюється додатково ще і зіставленням далеких тональностей, причому не обов'язково на межі умовних розділів, іноді і всередині окремих з них. Так, в експозиції від основної тональності e-moll у експонуванні другої теми композитор переходить до міксолідійської A-dur – мажорної субдомінанти з пониженою септимою, котра вносить архаїчно просвітлений тонус, але дуже швидко переходить до паралельного з основною тональністю G-dur. Блукання по колу споріднених мажорних тональностей взагалі характерне для викладу другої теми, і складає один з моментів контрасту до стабільної у ладотональному відношенні першої теми.

Далі (епізод A₁B₁) побудований на ще одній субдомінантовій модуляції, на цей раз у мінорну субдомінанту відносно до A-dur, – у d-moll. Від неї відбувається перехід до c-moll, далі через енгармонізм зменшеного септакорду – у B-dur, потім шляхом мажоро-мінорних зіставлень у Fis-dur, а від нього через ланцюг секвенцій у основну тональність e-moll. Отже, незважаючи на збереження канонів тонально-функційної гармонії, композитор трактує її доволі барвисто, на свій кшталт, згідно з пізньоромантичними досягненнями ладотональності вдається до яскравих барвистих тональних зіставлень, котрі мають як істотну драматургічну, так і експресивну функцію.

Природа тематизму, використання певних інтонаційних джерел теж викликає паралелі з романтичною поемністю. Перша тема – епіграф-рефрен – починається з вершини-джерела, стрімко спадаючи в октавному діапазоні, що ще в ту епоху, незважаючи на появу нового «словника епохи», за Асаф'євим [1], трактувалось як ознака піднесеності, експресивного вияву почуттів і часто зустрічалось у вокальній і оперній музиці (порівняти: арію Ленського «Что день грядущий мне готовит» з «Євгенія Онегіна» Чайковського, або «арію з квіткою» Хозе з опери Бізе «Кармен»). Секстове ж закінчення фрази, ще й на активному пунктирному ритмі підсилює враження схвильованості, душевного трепету, і могло б сприйматись як бурхливе, коли б не авторська ремарка способу виконання *dolce* і динамічний відтінок *piano*. Хвилеподібний напливаючий акомпанемент був би надто звичним для такого роду ліричних тем, якби не обірване закінчення і відсутність останньої ноти, що являє собою яскравий прояв «ілюзії сприйняття» (за В.Медушевським) [4, с. 155] а відтак справляє доволі сильне враження переривистого дихання, недомовленості якоїсь важливої думки.

Мелодія, почавшись так яскраво і рельєфно, поступово ніби розчиняється у складніших фактурних переплетіннях, окремі мотиви перетікають у підголоски, у виразовому плані виділяються гармонічні послідовності, еліптичне поєднання альтерованих дисонансів. Тема з лінійного виміру ніби переходить у об'ємний. Піднявшись до динамічної кульмінації вона раптово, без цезури, без смислового переходу, переключається на другу тему.

Наступна хвиля розгортання вносить контраст насамперед завдяки своєму просвітленому трохи найвному настрою, інтонаційна основа викликає порівняння частково з ліричною піснею-романсом, частково з обрядовою веснянкою, але і одне і друге джерело суттєво видозмінене, з них еліміновані лише певні характерні звороти, смислові знаки-формули, а в цілому вони з'єднуються з тією ж недомовленістю, загадковістю, якою була позначена попередня хвиля розвитку, тож і сприймаються, переважно, з тією ж семантичною багатозначністю, з якою перша тема розпливається у фактурному просторі.

Від традицій романтичної поемності тут ще зберігається суб'єктивність асоціативного трактування пісенних джерел, але неочікувана химерність їх переродження, відсутність чітких орієнтирів змісту у вигляді жанрових ритмоформул чи характерних знаків доби, багатозначність переливів і переходів від одного мотивно-тематичного ядра до іншого, тяжіє вже до поетики символізму. Окремі епізоди, побудовані за принципом ланцюга варіаційних видозмін, в'яжуться між собою на засадах висвячування окремих барвних плям, зміни колориту і просторово-фактурних

конфігурацій викладу теми.

Жоден жанровий стереотип чи стильове кліше не дається тут із «стовідсотковою» точністю, прямої стилізації чи узагальнення через жанр Я.Степовий не визнає, але особливу приналежність його музики складає саме множинність цих асоціативних зв'язків, коли застосовуються і типово шуманівські звороти, і водночас наступна фраза відсилає слухача до оперної мелодики Чайковського, коли виринають скрябінізми і поруч з ними – моменти імпресіоністичного звукопису. Ця багатозначна палітра смислів і символів змушує згадати тип рефлексивно-споглядальної «статичної поемності», зосередженої на різних аспектах одного образу, котрий можна спостерегти, зокрема, вже в творчості Лесі Українки (як, наприклад, у поемі «Одне слово») та Олександра Олеса.

Кругообіг переживань, котрі весь час ніби перебувають в стадії становлення, пробують досягти якісної видозміни, і лише наприкінці Фантазії в результаті триваліших перетворень, переходів від одного тематичного комплексу до іншого приходять до повної гучності і чисто регістрового «верху» – створюють концепцію «квазісюжетності», коли фабула розгортається за умовним планом, а головний акцент кладеться усе ж таки на картинно-просторовий, символічний, а тому «вислизаючий» у конкретизації поняття, ракурс. Наявність не одного провідного, а декількох планів (фабульних ліній) змісту, зіставлення розмаїтих емоційних станів, почуттів, полярних жанрово-стильових категорій, розташовані тут не послідовно-прямолінійно, а ніби «по спіралі», коли після підйому настає спад, для того, щоби поступитись місцем ще більшому піднесенню, ще вищій кульмінаційній вершині.

Дещо інакше, більш безпосередньо, виникають аналогії з поемністю у Рондо h-moll. Тут можна говорити про наявність досить явного інтонаційного стереотипу – це романтизований зачин думного характеру, ще більше наближений до історичної пісні, тобто суб'єктивне перевтілення фольклорно-епічного джерела. Розпочинаючись у нижньому регістрі, поступово завойовуючи простір, ця тема передає стан зачаєної тривоги, болісного роздуму, а карбований маршовий поступ викликає навіть певні асоціації з траурним походом (згадується в цьому контексті знаменита картина О.Мурашка «Похорон отамана»). Наступний період розпочатий у D-dur і завершений у основній тональності розташовується теж за структурним принципом пісні – зіставлення мінору і паралельного мажору, застосування перемінно-паралельного ладу притаманно куплетно-варіантним структурам типу «заспів – приспів», незважаючи на умовну репрізністність другого періоду (складна двочастинна форма типу AA₁ – BA₂). Ясно скристалізована пісенна форма, подана вже у експозиційному розділі, викликає і відповідну «пісенну» драматургію цілого.

Рондо, попри свою назву, своєрідно перевтілює засади куплетно-варіаційної форми, однак, окремі епізоди, ближчі до початкового викладу, можуть трактуватись як рефрен (аналогічний принцип застосував – у більших масштабах форми – С.Людкевич в «Елегії»), хоча і вони не залишаються зовсім незмінними, збагачуючись фактурно і видозмінюючись гармонічно. Поміж ними так звані епізоди (вказуємо – так звані, бо і вони ґрунтуються на похідних від головної теми мотивах) відзначаються більшою розробковою плінністю і використанням окремих тематичних елементів у секвенціях і регістрово-тональних протиставленнях.

В цілому схема твору може бути окреслена наступним чином:

A – R (як розробкові епізоди) – A₁ – R – A₂.

Власне через зіставлення стабільності (рефрен) і мобільності (розробкові епізоди), більш традиційних і ясніших пісенних асоціацій (рефрен) та інтенсивної модерної видозміни початкових тематичних елементів, їх гармонічного і фактурного ускладнення, а в результаті виникнення двох планів змісту – можна трактувати цей твір частково в руслі поемних принципів. Від літературної поемності в Рондо умовно трансформується певний тип розповіді, коли герой-оповідач знаходиться тут і зараз, а головні події розгортались де-інде і давніше («Давно се діялось»), стрімка зміна настроїв, драматизація дії, яскрава картинність застосованих музично-виразових засобів, особливо ж гармонічних барв і фактурного простору.

Подібне ж зіставлення змістовних планів, на іншій експресивно-образній основі (протиставлення моторно-життєствердного рефрену і ліричних, суб'єктивно-споглядальних епізодів) типове для Рондо G-dur.

Підсумовуючи огляд принципів поемності в фортепіанних творах Я.Степового зазначимо, що творчості Я.Степового за лірико-інтимним світовідчуттям і основними естетико-стильовими орієнтирами є притаманними пізній романтизм, «постшопеніанство», близькість до поезики російського символізму. Поемність у ній постає насамперед як відгалуження ліричної мініатюри, проростає з монологу романтичного героя, оперує досить витонченими символами, породженими естетикою «межі століть», що дозволяє шукати аналогій його передпоемних композицій у камерно-

вокальному жанрі самого мистця.

Для Я.Степового основним принципом умовного «синтезу мистецтв», тобто засадами перевтілення поемності, стає багаторівнева і складна система багатозначних алюзій, витворення специфічної авторської інтонаційно-жанрової символіки, котра ґрунтується на поєднанні і перевтіленні семантичних знаків за законами своєрідної «стильової гри», а також на глибинному відчутті гармонічних та фактурних барв.

Композитор продемонстрував виразне тяжіння до лірико-психологічної монологічності, до внутрішньо зосередженої камерності світовідчуття, перевтіленої у відповідному трактуванні поемного начала. Його романтичний образ світу видається найбільш відповідним до власного артистичного «его», тому незважаючи на обертони сецесійного, символістичного, імпресіоністичного художньо-естетичних напрямків у його індивідуальній манері, саме постромантизм та глибинно відповідна йому лірико-психологічна поемність монологічного типу залишаються домінуючими ознаками стилю.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Изд. 2-е / Б.Асафьев. – Л. : Музгиз, 1963. - Кн. 1, 2. – 376 с.
2. Булат Т. Яків Степовий / Т.Булат. – К. : Музична Україна, 1980. – 78 с. – (серія : Творчі портрети українських композиторів).
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 284 с. – (серія : Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. Число 15).
4. Медушевский В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие» / В.В. Медушевский // Восприятие музыки : Сборник статей / под ред. В.Н.Максимова. – М. : Музыка, 1980. – С. 141–155.
5. Степанченко Г. Я.С.Степовий і становлення української радянської музики / Г.Я.Степанченко. – К. : Наукова думка, 1979. – 113 с.

В статтє осуцествлено рассмoтpeннє формoбpaзoвyючнх oсoбeннoстєй фoртeпїaннх жанрoв Якoвa Стeпoвoгo, нх oсoтнoшeннє с пaрaллeльннмн прoцeссaмн в твoрчeствe хyдoжннкoв Нaдднeпрнaнцнннн и Зaпaднoй Укрaннн. нннвндуaльнo хaрaктeрннмн прннцнпaмн пeрeвoплoцeннн пoэмнoстн явлeтєся мнoгoурoвнeвaя снстeмa мнoгoзнaчнтeльнх aллюзнй, спeцнфнчeскaя aвтoрскaя ннтoнaцнoннo жанрoвaя снмвoлнкa, кoтoрaя oснoвyвaєтєся нa сoчeтaннн и пeрeвoплoцeннн сeмaнтнчeскнх знaкoв зa зaкoнaмн свoєoбpaзнoй «стнлєвoй нгрн», a тaкжe глyбнннe oщyцeннє гaрмoннчeскнх крaсoк и фaктурнх тнпoв.

Ключeвыe слoвa: *укрaннскoє фoртeпїaннe твoрчeствo, прннцнпн пoэмнoстн, стнлєвoй сннтeз.*

The article carried the consideration shaping features piano genres Stepovyj Jakiv, and their correlation with the parallel processes in the work of artists various regions of Ukraine. Individually distinctive principles of the embodiment of a multi-tiered system features of the poem valued allusions, specific-genre author intonation symbols, which is based on a combination of semantic and reincarnation of characters under the laws of a kind of «style game», as well as a deep sense of harmonic color and texture types.

Key words: *Ukrainian piano works, the principles features of the poem, stylistic synthesis.*

УДК 78.071.2(477)

Оксана Рапіта

ТЕХНІЧНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ДОРОБКУ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА

Статтє мїстнтє днскурс фoртeпїaннoгo дoрoбкy укрaїнськoгo кoмпoзнтoрa зaрyбїжжєя Юрїя Олїйнкa як хaрaктeрнстнчнoї і вaгoмoї сфeрн твoрчoстн. Вн вїдрїзнєтєся жанрoвoю рїзнoмaнїтнїстю й сннтeзoм нeоклaснчнх устaнoвoк, збaгaчeннх нeoфoльклoрннмн пoшyкaмн. Орнгїнaльннй, сaмoбyтнїй тa нaцїoнaльнo oкрeслeннй твoрчнй дoрoбoк мнтця нaдїлeннй цїнннмн якoстямн дeмoкрaтнзмy змїстy прн внсокoмy прoфeсїoнaлїзмї рoбoтн з мyзнчнм мaтeрїaлoм.

Ключoві слoвa: *прoвїднї вндн дїяльнoстн, мoдeрнї кoмпoзнтoрськї тeхнїкн, стнлєвoй сннтeз.*

З розгортання процесів глобалізації та входження України у світовий культурний простір закономірним явищем стає перегляд позицій, щодо місця у ньому національної культури,

співвіднесення мистецьких здобутків діячів українського мистецтва з представниками інших народів. Поряд з цим цікавим межовим явищем постає творчість українських митців зарубіжжя – представників різних видів мистецтва, які не поривають зв'язку з рідною традицією, працюючи в ментально-відмінних соціокультурних умовах.

У галузі музичного мистецтва названої сфери яскравим явищем постає творча діяльність американського музиканта – уродженця Тернополя, Юрія Олійника (1931 р.н.) – композитора, піаніста, педагога, зарубіжного члена Національної спілки композиторів України, музично-громадського діяча.

Палкий популяризатор української музичної культури в світі, Ю.Олійник на батьківщині знаний переважно завдяки унікальній за новаторством творчості для експериментальних складів – бандури з фортепіано та з оркестром, інспірованої співпрацею з дружиною – талановитою бандуристкою Ольгою Герасименко-Олійник. На її виконавський потенціал були орієнтовані Соната (1988), календарний цикл «Чотири подорожі в Україну» для бандури і фортепіано (1994), концерти для бандури з оркестром: № 2 «Романтичний» (1993), № 3 «Екзотичний» (1 ред. – 1994, 2 ред. – 1999), № 4 «Трипільський» (1996–1997), № 5 «Нове тисячоліття» (2008) та ін. Перший з його Концертів для бандури із симфонічним оркестром («Американський» (1987) було присвяченого канадському бандуристу і науковому дослідникові (українцеві австралійського походження) Віктору Мішалову [4]. Саме бандурна творчість і послужила основою наукових розвідок Л.Кияновської [8], В.Дутчак [3; 4], О.Ніколенко [9], Л.Думи [3], Окс.Герасименко [5] та низки публіцистичних нарисів та рецензій у популярній пресі, присвячених авторському стилю композиторського висловлювання. Натомість характеристична і вагома сфера фортепіанної творчості митця незаслужено залишається поза колом уваги науковців, що і є метою даного дослідження.

Відкриття Юрія Олійника як митця для України пов'язане з Фестивалем мистецтв українського зарубіжжя у жовтні 1999 року в у Києві, де на сцені Національного палацу «Україна» прозвучав фрагмент його четвертого концерту для бандури і симфонічного оркестру, який, за свідченням О.Бенч: «...відразу привернув увагу слухачів і професіоналів до творчості композитора. Вражала музична концепція концерту з програмною назвою «Трипільський» та глибоконаціональна сутність музики» [1, с.16].

Фортепіано займає домінуючу позицію як у становленні мистецького стилю музиканта, так і у його практичній діяльності. Син відомого українського громадського і політичного діяча Олексі Олійника, він опановував основи фортепіанного виконавства під керівництвом Ірини Любчак-Крих – викладача класу фортепіано та музично-теоретичних дисциплін тернопільської філії Львівського вищого музичного інституту імені М.Лисенка** (у 1929–1939 роках її директора), а згодом – професора Львівської консерваторії*** [6, с. 4; 10, с. 17]. У складний період еміграції у 1944 р. продовжив заняття в німецьких таборах для інтернованих у Романа Савицького**** та згодом – у Франца Вагнера у Баварії [4].

Подальша фахова освіта як піаніста пов'язана з Клівлендським музичним інститутом у США (Cleveland Institute of Music, клас Артура Лессера, ступінь Bachelor of Music, 1956) та університетом Кейс Вестерн Резерв (Case Western Reserve University, де також здобув ступінь магістра мистецтв у галузі музикознавства, 1959) [1, с.14].

Саме фортепіано є визначальним у сфері його педагогічної діяльності: Ю.Олійник викладав у Клівлендській школі «Сеттлемент» (1956–1959), Музичній консерваторії Сан-Франциско (1960–1967), Каліфорнійському Університеті Сакраменто (1985–1987, 1990–1993), є професором Америкен Рівер коледжу (American River Colleg, Сакраменто, штат Каліфорнія), де викладає курси теорії музики та введення в музику, окрім цього музикант очолює родинну приватну музичну студію (клас фортепіано).

Комплекс напрямків його діяльності був би неповним без концертно-гастрольної діяльності піаніста, яка має патріотично-просвітницьке спрямування. У свої концертні програми у США****

* Зараз – Тернопільська дитяча музична школа №1.

** Учениця О.Волошинової, М.Домбровського, В.Барвінського, Е.Штоєрмана. Серед її випускників також лауреати міжнародних конкурсів Юрій Нищота, Ігор Брухаль, педагоги Львівської музичної академії О.Шпот, М.Гарнавецька, Я.Матюха, О.Поважна, О.Бонковська та автор даної статті [10, с. 17].

*** Випускника класів В.Барвінського у ВМІ ім. М.Лисенка та Празької консерваторії (клас проф. І.Гежмана та майстер-курс у В.Курца).

**** Гастрольна географія охоплює західне та східне побережжя країни.

музикант послідовно включає композиції С.Людкевича, М.Колесси, В.Барвінського, Л.Ревуцького, Р.Савицького, а поряд ними – власні твори.

Концертні виступи Ю.Олійник поєднує із серіями лекційних виступів в музеях, школах, коледжах, університетах США, присвячених українській історії, культурі, музиці, як громадський діяч він ривалий час очолював Товариство Збереження Української Спадщини Північної Каліфорнії (від 2009 р. – його почесний президент*), є співзасновником Українського академічного товариства Каліфорнії та членом Історичного радиного комітету при Каліфорнійському департаменті освіти. З його ініціативи був заснований фестиваль української класичної музики в студентському містечку Дейвіс з Північної Каліфорнії, організований під егідою Товариства Збереження Української Спадщини та підтримці Генерального консульства України в Сан-Франциско Цей мистецький захід покликаний сприяти розвиткові української культури (в ньому виконувалися твори М.Лисенка, М.Вербицького, Д.Січинського, С.Людкевича, К.Стеценка, В.Барвінського, Б.Лятошинського, В.Косенка А.Кос-Анатольського, О.Білаша, М.Скорика, А.Штогаренка, Я.Бобалік, М.Дидинського, Ок.Герасименко, а також українських митців з Сакраменто – Ю.Олійника і Ю.Гелетюка, кращі виконання транслювалися по радіо). Українським музикантом було ініційоване присудження грошової премії трьом найкращим виконавцям.

Окреслена життєва і творча позиція безпосереднім чином відобразилась на характері його фортепіанної творчості. У доробку митця наявні різножанрові твори для фортепіано соло («Фантазія для лівої руки», 1982; фортепіанні цикли «П'ять спонтанних танків», 1959 та «П'ять фортепіанних етюдів», 1969; Соната для фортепіано, 1977; Концерт для фортепіано з оркестром «Обрядовий», 1988). Ю.Олійник є автором численних камерних композицій з фортепіано у складі. До них, зокрема, належать «Spring Dance», «Harvest Rites», неофольклорна сюїта «Чотири подорожі в Україну» для бандури та фортепіано (1994 р.), а також сюїта «Неймовірні пригоди Козака Мамає» для бандури і фортепіано (2009 р.) у трьох частинах: «Чарівні акорди», «Дивовижна подорож» і «Медовий місяць у космосі» [9, с. 11], першовиконання якої відбулась у ході авторського ювілейного концерту у Львові 2012 року.

Найбільш ранніми за часом написання є «П'ять спонтанних танків». Вони постали через дев'ять років після еміграції до США як рефлексія спогадів юності про літні подорожі з батьком до Космача. Цикл наскрізний за образністю, жанрово-танцювальною єдністю та неофольклорним стильовим спрямуванням. Він підпорядковується закономірностям сюїтної організації. Згідно коментарів автора, перший з них змальовує образи колоритного містечка на Гуцульщині, другий – повільний лірико-фантастичний, опирається на народні повір'я про русалок. Яскраво-контрастний третій з програмною назвою «Діти» – активний та сповнений елегії і позитивного світосприйняття. Четвертий танець привносить елегійно-меланхолійну вальсову сферу, він має традиційну для танцю тричастинну будову з відносно активнішим середнім розділом. Заключний «Танець біля вогню» з ліричним середнім розділом, втілює бурхливу стихію купальського обряду.

Наступний фортепіанний цикл «П'ять фортепіанних етюдів», завершений автором у 1969 році, є прикладом концертного жанрового різновиду. Композитор послідовно проводить типову для етюдів лінію на певний тип технічного завдання, виходячи при цьому на рівень віртуозної ефектності, водночас поєднуючи суто виконавські завдання з композиторським експериментом: за авторським задумом кожна з п'єс реалізована у іншій техніці, складаючи цим самим контраст до попередньої композиції циклу. Подібні завдання ставили в циклах етюдів О.Месіан та Г.Коуелл, а також Б.Барток у етюдах та п'єсах етюдного типу.

Так, у першому етюді на дрібну пальцеву техніку та октавний рух (Allegro, 6/8, legato) застосовано техніку дванадцятитонових рядів, причому в правій руці – в основному виді, а у лівій – у ракоході, які поєднуються з інверсіями та оперуванням мікросеріями. В середньому розділі твору серійний ряд викладено в поєднанні ракоходу й аугментації. До технічних завдань долучаються динамічні – у тричастинній композиції три хвили наростання від *p* до *ff*.

Етюд № 2 (Andante) у вільній метриці має двочастинну безрепризну форму з кодою підсумовуючого характеру. Він орієнтований на естетику «тихої музики» з характерними для даної сфери емансипацією дисонансу, сонористикою обертонових звучань та *glissando* на тлі бездемпферних співзуч, французькими лігами, складною драматургією динаміки та педалізації. Автор тут опирається на звукові експерименти Г.Коуела.

* BULLETIN of the UKRAINIAN HERITAGE CLUB of NORTHERN CALIFORNIA. – 2008–2009. – Spring-Summer.

Наступна композиція у динамізованій тричастинній формі (АВА₁) викликає алюзії з бартоківськими експериментами на дзеркальний рух, відносно вісьового звуку «d». До технічних завдань цього ж композитора апелює нерегулярна перемінність мішаних метрів (7/8, 10/8, 13/8, 5/8, 19/8). Кожен з розділів наділений новою установкою на темпохарактер (*Agitato Cantabile espressivo*, *Allargando*) та і відповідними фактурними типами при збереженні горизонтальної симетрії викладу.

Граціозно-примхливий за характером четвертий етюд (*Allegretto*) з варіантно-секвенційним розвитком вихідного мотиву має тричастинну форму зі скороченою репризою. Він - на штрихові контрасти, співставлені поетапно то в різних руках, то в межах однієї партії.

Заключна п'єса циклу – вихревий фінал (*Presto*) має в основі технічні засоби *martellato* з подвійними нотами та перехрещення рук. Тут застосовано прийом, близький до «*Allegro barbaro*» Б. Бартока – послідовну бітональність окремих рук (*C-dur* в правій та *Cis-dur* в лівій руці).

Дванадцятитоновна техніка притаманна музичній мові Сонати для фортепіано, написаної у 1977 році. Проте, за задумом автора, тут використано одночасно декілька базових серійних рядів за принципом поліпластовості. Окрім цього Ю.Олійник скеровує розвиток матеріалу до провідних тональних опор (подібно до дванадцятитоновної тональності Б.Бартока чи системи споріднених тонів П.Гіндеміта) з метою демократизації музичної мови.

Дана композиція – традиційний тричастинний цикл поемного типу, де перша частина - вільно трактована сонатна форма з дзеркальною репризою, друга лірико-споглядальна тричастинна форма, третя – стрімкий фінал у формі рондо. Тематичної єдності творові надають наскрізні інтонації головної партії першої частини, які постають у вигляді фрагментарних ремінісценцій у другій та третій частинах.

Перша частина (*Allegro agitato*) відкривається головною партією у гомофонно-гармонічній фактурі, де серійна тема викладена інтервально на тлі остинатної формули супроводу *pop legato sempre*. Побічна партія (*espressivo*, *mp*, *legato*) базується на новому серійному комплексі. Вона стилізована в неокласичному дусі з альбертієвими басами в акомпанементі. Стисла розробка веде до більш потужного проведення побічної партії та скороченої динамічно контрастної репризи основної теми.

Друга частина (*Adagio molto*, *pp*, 4/4) має за основу два паралельні серійні ряди, що викладаються також у інверсії та ракоході у провідній темі, та потактове остинато в басовому акомпанементі. Реприза тричастинної форми має підсумовуючий характер та містить ремінісценції головної партії першої частини.

Фінал сонати (*Vivace*, *mp*, *sempre staccato*, 12/8) – класичне п'ятичастинне рондо (АВАСА). Фактурний принцип аналогічний попередній частині – повний комплекс 12-тонового ряду в остинатних фігурах акомпанементу повторюється що такту. Запальна енергійна тема рефрену у ритмі тарантели поєднує горизонтальну та вертикальну організацію серії (аналогічний принцип широко застосовується у композиціях львівського митця-додекафоніста міжвоєнної доби Юзефа Коффлера).

Епізоди вводять яскраві фактурні контрасти: перший – щільний акордовий виклад, другий – вальсоподібний. Останнє проведення рефрену підводить до тріумфальної коди з ремінісценціями теми першої частини.

Світова фортепіанна практика має значні напрацювання у жанрі творчості лише для лівої чи правої руки. Такими є етюди Л.Годовського, А.Свечнікова, 12 вправ для лівої руки (12 studies for the left hand alone, 92) М.Мошковського, Шість етюдів для лівої руки ор. 135 К.Сен-Санса, Етюд для лівої руки ор. 32 Й.Гофмана, Етюд для лівої руки ор. 36 Ф.Блуменфельда, Концерти М.Равеля та О.Скрябіна та ін. Їх мета – досягнення ілюзії повноцінного фактурного наповнення при свідомому обмеженні виконавського апарату – як гранична форма віртуозності, в окремих випадках інспірована адресною творчістю (так, наприклад, значна частина фортепіанної літератури даної групи була створена для піаніста П.Вітгенштейна, який втратив руку у першій світовій війні, не полишивши активної виконавської діяльності).

Ті ж завдання переслідує «Фантазія для лівої руки» Ю.Олійника, долучаючи до виконавсько-технічних труднощів компоненти композиторського експерименту – застосування своєрідної хроматичної гармонії – півтонові зміщення арпеджіо та акордових комплексів. Твір написано у двочастинній репризній формі (АВСА₁) з кодою. Бурхлива арпеджіювана перша тема (*Adagio*, 3/4) наділена варіантним розвитком. Другий розділ має жанрову опору на марш (*Marciale*, 8/8, *pp*) зі складною метричною перемінністю.

Сонорна зв'язка (*lento*, *pp*) підводить до третього розділу з не фольклорними орієнтирами танцювально-фантастичного характеру (*Arkan. Allegro*, 2/4). Весь розділ пронизує остинатна педаль

співзвуччя кварто-секундової будови. Вона ж служить тлом для заключного фугато на початковій темі, яке в подальшому набуває варіаційного розвитку.

Своєрідним підсумуванням композиторських пошуків у галузі фортепіанної музики став Концерт для фортепіано з оркестром «Обрядовий» – найбільш пізній за часом створення масштабний твір митця (1988 р.). Програмна основа концерту зумовлює його нефольклорні орієнтири, спрямовані на відтворення атмосфери купальських дійств, які постійно привертають увагу українських композиторів, даючи небуденні результати художнього осмислення – від А.Вахнянина до Є.Станковича. А відсутність безпосереднього цитування народномузичного матеріалу, опора на семантику жанрових, регіональних ознак, специфічні ладові, римоінтонаційні та фактурні формули, етноінструментальні звуконаслідування апелює до естетики «нової фольклорної хвилі». Окрім загальної назви, програмними є усі частини циклу: 1 ч. «Ніч на Івана Купала»; 2 ч. «Ворожки»; 3 ч. «Цвіт папороті».

Тут теж можемо спостерігати збереження строгих традицій форми (як, наприклад, у першій частині – сонатності з почерговим експонування тематизму, дотримання принципу концертування – як гри-змагання соліста та оркестрового колективу, наявність концертних каденцій) при сміливих експериментах у галузі композиторської техніки. У творі бачимо і дзеркально-симетричні фактурні пласти зі збереженням диференційованих серій у кожному з них, ритмічні остинато акомпанементу, суміщення горизонталі та вертикалі у викладі серії, акордику квартової та квінтової структури, численні сонорні ефекти.

Світова прем'єра Фортепіанного концерту була здійснена у жовтні 2000 року українськими виконавськими силами* [11, с. 7]. Більш ґрунтовне знайомство львівської публіки з фортепіанним доробком митця відбулося 21 червня 2008 року в концертному залі ім. С.Людкевича Львівської обласної філармонії на творчому вечорі українського композитора зі США, присвяченому 50-річчю дружини – Ольги Герасименко-Олійник. В ньому прозвучали Соната для фортепіано, «Фантазія для лівої руки», «Спонтанні танки» та «Етюди».

17 жовтня 2012 р. відбувся ювілейний авторський концерт з нагоди 80-річчя від дня народження композитора, піаніста, педагога, музично-громадського діяча, зарубіжного члена Національної спілки композиторів України Юрія Олійника. В ньому окрім вищезазначених фортепіанних композицій були виконані Концерт для фортепіано з симфонічним оркестром «Обрядовий» (оркестром «Віртуози Львова» диригував народний артист України, професор Юрій Луців) та вищезгадуваної сюїти для бандури і фортепіано [7].

Підсумовуючи огляд фортепіанного доробку Юрія Олійника, як провідної сфери його багатовекторного мистецького самовираження, насамперед відзначимо його жанрове багатство: експериментальні концертні п'єси, цикли мініатюр сюїтного типу, сонатні цикли (соната, концерт), а також нетрадиційні фортепіанні камерні ансамблі. Музичній мові автора притаманне тяжіння до масштабного арсеналу модерних композиторських технік, яким він надає власне, оригінальне трактування (синтез дванадцятитоновості винятково в техніці рядів та поліпластовості, політональність, наявність умовних тональних центрів, специфічні сонорно-акустичні експерименти, горизонтальні дзеркально-симетричні фактурні побудови, тяжіння до остинатних формул супроводу, введення неперіодично перемінних метрів у танцювальну сферу, нашарування складних ритмічних формул тощо).

Водночас неординарним є стильовий комплекс фортепіанного творчого доробку: здебільшого це неокласичні установки (щодо архітектоніки музичної форми та принципів драматургії, фактурних типів, жанрових орієнтирів), які збагачуються не фольклорними пошуками.

Оригінальний, самобутній та національно окреслений творчий доробок українського композитора Юрія Олійника наділений цінними якостями демократизму змісту при високому професіоналізмі фахової роботи з музичним матеріалом і безумовно заслуговує подальшої популяризації на батьківщині.

1. Бенч О. Музичне мистецтво українського зарубіжжя в постатях / О.Бенч // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць / Держ. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Міленіум, 2009. – Вип. 15. – С. 10–18.
2. Дума Л. Творчий вечір Ю. Олійника у Львові / Л.Дума // Бандура. – 1996. – № 55–56. – С. 26–27.
3. Дутчак В. Бандурна творчість Юрія Олійника / Віолетта Дутчак // Бандура. – 2001. – № 76. – С.17–23.
4. Дутчак В. Творчість для бандури Юрія Олійника / Віолета Дутчак // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : ДАКККіМ, 2002. – № 4. – С. 83–88.

* Українські першовиконання та низка світових прем'єр фортепіанних композицій Ю.Олійника здійснені автором даної розвідки.

5. Герасименко О. Фольклорні джерела музичної мови бандурних концертів Юрія Олійника / Оксана Герасименко // Народознавчі зошити. – 2004. – № 1–2. – С. 83–93.
6. Касян В. З музикою в серці / Віра Касян // Вільне життя плюс. – 2009. – № 44 (15052). – 05.06
7. Кашкадамова Н. Український мотив у світовій музиці / Наталія Кашкадамова // Українська Діаспора. – 2012. – Вип. 15-21. – 11 листопада. – С. 24.
8. Кияновська Л. Лицар бандури : до 80-річчя Василя Герасименка / Л.Кияновська. – Львів : ТеРус, 2007. – 60 с.
9. Ніколенко О.І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. / Ніколенко Олена Іванівна - Л., 2011. – 16 с.
10. Старух Т. Слово про музиканта / Тереза Старух // Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. Спогади. – Львів : Ліга-Прес, 2005. – С. 17–20.
11. Lambert M. Surhone Yuriy Oliynyk / Lambert M. Surhone. – Betascript Publishing, Print-on-Demand, 2011. – 72 p.

Стаття содержит дискурс фортепіанного насліддя українського композитора зарубіжжя Юрія Олійника, як характеристической и значимой сфери творчества. Она отличается жанровым разнообразием и синтезом неоклассических установок, обогащенных неофольклорными поисками. Оригинальное, самобытное и национально очерченное творчество художника наделено ценными качествами демократизма содержания при высоком профессионализме работы с музыкальным материалом.

Ключевые слова: ведущие виды деятельности, современные композиторские техники, стилиевой синтез.

The article contains a discourse piano heritage of Ukrainian composer Yuri Oliynyk abroad as characteristic and important sphere of creativity. It is different variety of genres and settings neoclassical synthesis enriched neofolklorynymi search. Original, distinctive and nationally delineated the artist is endowed with valuable qualities of the content of democracy in the professionalism of the musical material.

Key words: leading activities, modern compositional techniques, stylistic synthesis.

УДК 78.071.2

Мирослав Драган

«ДВНАДЦЯТЬ ПОЛОНЕЗІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» Ф. К. МОЦАРТА В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАНОГО ДОРОБКУ МИТЦЯ

У розвідці здійснено розгляд стильових, жанрових, функційних рис жанру фортепіанного полонезу в контексті камерно-інструментального доробку Ф.К.Моцарта та основних видів його діяльності в Галичині. Основою для аналізу послужили три моножанрові цикли танцювальних п'єс (ор. 17, 22, 28), написані у галицький період творчості композитора. На їх підставі констатовано тяжіння до циклізації однотипних зразків танцювальності, наявність у межах композицій одного жанру творів, відмінних за образним строем з арсеналом засобів виразовості, орієнтованим на відповідну семантику. Виокремлені ознаки, притаманні для полонезів, призначених для камерного музикування, концертних репертуарних потреб та дидактичного призначення.

Ключові слова: фортепіанний цикл, віденська піаністична школа, репертуарні вимоги.

Постать Франца Ксавера Моцарта традиційно привертає увагу дослідників західної України, насамперед з огляду на його внесок у професіоналізацію музичної традиції регіону. Його педагогічна, виконавська та композиторська діяльність здобули тут значний резонанс і відобразили передові тенденції свого часу: у документах епохи митець постає як реномований викладач фортепіано, активно концертуючий та гастролуючий соліст-піаніст (серед львівських концертів відомий його дебют в краї у 1810 році, прем'єрне виконання партії соліста Другого концерту у 1814 р, прощальний концерт перед тривалим гастрольним турне 17 грудня 1818 року) зокрема, у 1819–1822 рр. здійснив концертні подорожі по Україні, Польщі, Німеччині, Данії, Австрії, Чехії, Швейцарії*), організатор

* Подорож 1819 р. охоплювала такі міста як Варшава, Гданськ, Копенгаген, Гамбург, Берлін, Лейпциг, Дрезден, Прага, Відень, Грац, Любляна, Трієст, Венеція, Мілан, Цюрих, Берн, Відень.

львівської філії Віденського музичного товариства ім. Св.Цецилії та керівник його колективів (1826–1829 рр.), капельмейстер Львівського театру (1834–1838 рр.).

Молодший син В.А.Моцарта, сам – талановитий музикант-вундеркінд, незважаючи на постійне співвіднесення з визнанням геніального батька, здобув власне визнання здійснивши протягом творчого шляху значну еволюцію від прямого слідування класичним традиціям до романтичної стилістики бетовенського, шубертівського, веберівського типу.

Творчість цього композитора досі зберігає актуальність, складаючи значну кількість прикладів концертних інтерпретацій та реалізованих аудіозаписів виконавців різних країн. Зростання виконавського інтересу до творчого доробку митця спостерігаємо й у Львові : тут було підготовано запис двох дисків, до яких увійшли деякі твори митця: «Львівський Моцарт», «Музика Габсбургського Львова»*. За участю львівського колективу – оркестру INSO під орудою Гунгарда Маттеса у 2004 році в Цюриху (Швейцарія) Генрі Зігфрідсоном було здійснено виконання та запис обидвох фортепіанних концертів Ф.К.Моцарта. В 2010 році у Львові відбувся Восьмий фестиваль давньої музики «Музичний Львів і спадщина Габсбургів» під час якого були здійснені виконання творів віденського митця.

Центральними за докладністю та об'ємом у вивченні творчої постаті Ф.К.Моцарта є дослідницькі здобутки львівських музикознавців Дмитра Колбіна [6] та Любові Кияновської [2; 7], до яких апелюють й численні іншомовні публікації. Значними є напрацювання культурологічного характеру (його представляють, зокрема, М.Стріха, І.Возняк, С.Грабовський, Л.Олійник та ін.). Інтерес до вивчення доробку і стильових ознак творчості митця спостерігається й у численних німецьких, американських та польських дослідників, зокрема Кшиштофа Рафала Прокопа [9] та Адама Редзика [10], окремі аспекти характеристики його виконавства й творчості розглядаються в контексті вивчення регіональної музично-мистецької культури [3], доробку інших композиторів [4; 11], фортепіанних шкіл [1] тощо. Проте творчий фортепіанний доробок львівського Моцарта й надалі залишається на маргінесі музикознавчого аналізу, не здобуваючи конкретизації поза узагальненими стильовими окресленнями й алюзіями. Метою даної розвідки є розглянути стильові, жанрові, функційні риси жанру фортепіанного полонезу в контексті фортепіанного доробку Ф.К.Моцарта.

Фортепіанне мистецтво займає особливе місце у його творчій самореалізації. Професійну освіту як виконавець віденський музикант здобув під орудою Антоніо Сальєрі (вокал, хоровий спів), капельмейстер собору св. Стефана Йозеф Альбрехтсбергер і абат Георг Йозеф Фоглер (композиція), піаністів Зигмунта Нойкомма, Яна Андреаса Штрайхера. Опіку над освітою молодого музиканта здійснювали Йозеф Гайдн та барон Готфрід ван Світен (директор і засновник Музичного товариства й Імператорської бібліотеки у Відні). Однак визначальним серед усіх інших залишився вплив його педагога з фортепіано - Йоганна Непомуцена Гуммеля.

Відомо, що перші публічні виступи як піаніста і композитора відбулися у 13-річному віці у театрі Віденської музичної академії, а серед найбільш ранніх композицій – фортепіанний камерний ансамбль – Квартет g-moll, виданий у 1802 р. фірмою Штайнера (його автором в той час було 11 років).

Беручи до уваги значний період життя, пов'язаний з Галичиною 1808–1819 та 1822–1838 рр. (що дало підставу дослідникам іменувати його львівським чи польським Моцартом) можна сміливо стверджувати, що основна частина фортепіанного доробку митця постала саме тут і була орієнтована на потенціал місцевих виконавських сил. Окрім цього, він сприяв інтенсивності творчих контактів представників музичного мистецтва регіону та визначних європейських музикантів. До таких слід віднести відвідини Львова його учителем – Й.Н.Гуммелем: «Гуммель дуже активно концертував як піаніст, з успіхом виступав на всіх основних сценах Європи – від Англії до Росії, найбільше виконував твори В.А.Моцарта та власні. В 1822 р. – найімовірніше на запрошення свого колишнього учня Франца Ксавера Моцарта, що вже майже п'ятнадцять років перебував в столиці Галичини – виступав також із клавірабендом у Львові, про що залишились згадки в пресі» [4].

Під керівництвом Ф.К.Моцарта був підготований перший публічний концерт дев'ятирічного Теодора Лешетицького у Львові (1839 р.) – вихідця з родини чеського музиканта, який працював у Галичині, в подальшому – учня К.Черні, та одного з провідних віденських педагогів фортепіано.

* Зокрема CD VA – Музика габсбургського Львова (2010) [FLAC] / Classic. – Студія «МЕЛОС». – Україна, Львів містить низку фортепіанних композицій: «Балевий полонез», Adagio, II частина з Концерту для фортепіано з оркестром № 1; Рутенська (українська) арія з варіаціями для фортепіано; Меланхолійний полонез (обидва полонези в оркестровій версії).

натомість Л. Кияновська акцентує на тісній творчій співпраці з Каролем Ліпінським, Медерічем Детто Галлюсом (під його орудою, будучи вже визнаним композитором, вивчав контрапункт), Юзефом Ельснером: «Останній, переїхавши до Варшави, запросив Моцарта-сина приїхати до польської столиці з концертними виступами, які відбулись у 1819 р. [2, с. 165].

До концертного виконавства на фортепіано долучалися, поряд з самим Ф.К.Моцартом високі музиканти-професіонали Йоганн Рукгабер, Йозеф Ельснер, Кароль Курпінський, освічені аматори – учениця митця баронеса Юлія (Джулія, Жозефіна) Бароні-Кавалькабо, С.Дульська, Г.Лончинська.

Його входження у фортепіанну традицію Галичини почалось у 1808 р. з педагогічної діяльності – як приватного викладача у родині графа Віктора Ігнація Баворовського (у селі Підкамінні біля м. Броди), аристократичних та поміщицьких родин Янішевських (з 1810 р., с. Сарки Рогатинського повіту), Потоцьких, Чарторийських, Сапег (Львів) та учасника світських салонних вечорів, для яких віденським музикантом створено багатий учбовий та концертний репертуар.

Його складають традиційні для того часу салонні композиції танцювальних жанрів (вальси, полонези ор. 17, 22, 26, німецькі танці ор. 11, лендлери), марш ор. 8, концертні рондо ор. 1, 4, 25, варіаційні цикли на популярні оперні, камерно-вокальні та фольклорні теми ор. 2, 3, 6, 8*, 10, 13а, 16, 18, 23, Фантазія, «Думка на руську тему», 2 сонати, твори для фортепіано з оркестром (Перший фортепіанний концерт C-dur ор. 14, 1805 р**, Варіації для фортепіано з оркестром A-dur, ор. 24, Другий фортепіанний концерт Es-dur ор. 25, 1814 р.) а також численні камерно-ансамблеві композиції за участю фортепіано.

Серед них звернемо увагу на специфічні знаки епохи – Дві сонати для фортепіано та скрипки D-dur Ор. 7 та F-dur ор.15 (присвячена Генрієтті Баворовській), а також Велика соната для фортепіано та облігатної скрипки чи віолончелі ор. 19 (1820 р., присвячена Жозефіні Бароні-Кавалькабо – його учениці, покровительці та, - згодом, - розпорядниці майна за заповітом). Відносно легка фортепіанна партія Сонати ор. 15 вказує на її дидактичне призначення. Натомість Велика соната демонструє близькість бетовенським впливам, а віртуозність партії фортепіано орієнтована на власний виконавський рівень.

«6 Polonoises mélancoliques», ор. 17 були вперше опубліковані у 1816 р. фірмою «Breitkopf & Hartel» у Ляйпцігу, «4 Polonoises mélancoliques», ор. 22, присвячені графині Александрині Ржевуській, побачили світ силами ляйпцігського видавництва С. F. Peters у 1820 році [5, с. 2-3].

Визначення «меланхолійний» у творах ор. 17 і 22 підкріплюється мінорними тональностями, відтіненими тріо у одноіменному мажорі. Стилістично вони знаходяться у площині раннього романтизму і салонного «brillant» (за Д.Колбіним) [6, с. 6.]. На це вказує панівне значення провідної кантиленної мелодичної лінії, її вишукана мелодизована мелізматика, ритмічна примхливість, докладно прописані композитором темпо-динамічні орієнтири.

Так, у Полонезі ор. 17 № 2 (e-moll) композитор акцентує увагу на емоційній нюансовості, суб'єктивності змісту, поряд з традиційною орнаментикою прописуючи у мелодії мелізматичні звороти (засіб, який в подальшому стане характеристичною рисою шопенівського мелодизму), співставляючи в межах такту тріолі й синкопи зі складними видами пунктиру (четверть з крапкою та дві шістнадцятки, вісімка з крапкою та тридцятьдругі з паузами у ритмічних групах, чверть з двома крапками тощо), вводячи ламентозні низхідні секундові ходи, мінливі штрихи.

Проте на особливу увагу заслуговують динамічні та агогічні позначення. Гучність постійно балансує між *p* і *f*, між якими є каскади філірувань, розгорнені крещендуючі фрази, вишукані яскраві співставлення звучностей у кадансах. Темпові позначення теж характеризуються авторською докладністю у проробці деталей.

Окрім генеральної ремарки темпохарактеру (Andante espressivo), по тексту окреслено характер низки фраз та речень як dolce, завершення першого розділу складної тричастинної форми зумовлене як *morendo* при парадоксальній для кадансу динаміці *pf*.

Цікаво, що серед композицій даної групи № 3 має авторську ремарку Tempo di ballo, що ріднить його з творами ор. 26. Витонченість і деталізація сфери камерного музикування тут витісняються крупним штрихом, оркестральністю масивного фортепіанного звучання (*f-ff*) з урочистими пунктирними фанфарними репетиціями. Основна танцювальна формула полонезу тут представлена широко та рельєфно. Однак вони співставляються з пісенною мелодичною фразою слов'янського типу (тт. 1-4) та подальшим філігранним мелодичним соло декламаційно-сповідального характеру (тт. 5-8, *p*).

* Фортепіанні варіації d-moll написані на тему української пісні «У сусіда хата біла»

** Виданий у 1811 р. фірмою Breitkopf & Hartel.

Суб'єктивність образної сфери притаманна тріо, де водночас з мінливістю паралельно-перемінної сфери C-dur - a-moll вводиться мелодика близька до італійської салонної канцони (подібні звороти зустрічаються, наприклад у романсі М.Глінки «Mio ben ricordati»), експресія якої підкреслюється акцентованими синкопами, пунктирами, хроматизмами, відхиленнями та перерваними кадансами з затриманнями. Інтонційно вона споріднена з декламаційним зворотом початкової побудови. Цьому розділу притаманні ритмічні, динамічні, штрихові в контрасти, послідовне акцентування другої долі (як динамічними засобами, так і за допомогою зміни штрихів і тривалостей).

Особливим за вирішенням є № 4. Образна характеристика, рекомендована автором, тут відсутня: крайні розділи – Allegretto moderato, trio – legato. Автор тонко користується колористикою тонального контрасту в межах розділів (основним протягом всього твору є g-moll), звертаючись до однойменно- та паралельно-перемінних ладів у межах малих побудов. Своєрідним є й динамічне співвідношення частин форми: крайні розділи зберігають більш скромну, проте багату на акценти й філірування, звукову палітру (переважно *p-mp*). Середній розділ (B-dur) не поступається вишуканістю мелодичного розвитку, проте є більш монолітним у фактурному викладі та масивний за звучністю (*mf-fp*).

Кульмінації у динамічних співставленнях Ф.К.Моцарт досягає у Полонезі № 6 d-moll (*ff – fp – pp*).

П'єси другого циклу (ор. 22) при подібності жанрового визначення відрізняє мініатюрність масштабів, очевидно зумовлена адресатом виконання, функцією циклу концертних камерних композицій поза ужитковим призначенням. Їх відрізняє відносна фактурна монолітність та значно більша модуляційна свобода. Так у № 2 (a-moll) зустрічаємо співставлення без переходу C-dur та E-dur. А в № 4 (g-moll) в межах крайніх розділів вводиться каскад варіантних модулюючих секвенцій з подальшим утвердженням H-dur. Тут зустрічаємо й запропоновані автором варіанти викладу провідної теми – простішу і складнішу версію, що наводить на думку про адресну інспірацію творчості, ймовірно дидактичного характеру.

Найбільш пізній опус (ор. 26) «2 Polonoises» у 1821 р. були видані у Львові видавництвом Й.Піллера. Він включає інший різновид танцювальних п'єс. Перша композиція з підзаголовком Polonoise de Val з відповідним йому ефектним імпазантним характером і комплексом виразових засобів, має посвяту графині Глоговській. Він однотональний (D-dur), чим знімається ладовий контраст полонезів, призначених для салонного та камерного музикування.

Його відкривають потужні акордові комплекси у розхідному русі (Risoluto, *ff*), охоплюючи великий звуковий діапазон A₁-a² (врахуймо, що композиції створювались у епоху використання у виконавській практиці шестиоктавних роялів віденської механіки). Їм протиставляються фанфарні ритмізовані репетиції (подібний прийом зустрінемо у полонезах М.Огінського та Ф.Шопена), що надає атмосфері композиції святкового блиску. Центральний розділ крайніх частин викладено у паралельному гармонічному h-moll, проте протягом усієї побудови домінуючою залишається його домінантова гармонія, якій на зміну вводиться домінанта до основної тональності. Таким чином мажорний колорит практично не порушується, збагачуючись балансуванням тональних тяжінь. Базова ритмічна формула полонезу рельєфно введена саме тут, у інших розділах вона подана завуальовано або взагалі відсутня.

Очікувана камерність тріо зумовлюється традиційним позначенням dolce та відносною стриманістю динамічної вилки та вужчим діапазоном між крайніми звуками фактурних пластів. Мелодика й тут зберігає узагальнені формули танцювального руху інструментальної природи. Загалом музичний матеріал тріо складає похідний контраст і тісно пов'язаний з мелодичними та фактурними типами крайніх розділів.

Друга п'єса (Polonoise elegante) дедикована графині Стадницькій. Вони, як і композиції даного жанру М.К.Огінського, мають риси концертних мініатюр і ведуть до лінії шопенівських зразків творчості. Цей твір моноладовий мажорний (крайні розділи форми – C-dur, trio - F-dur). Генеральна ремарка тут відсутня, оскільки характер визначено самою титульною назвою. Цим зумовлена яскрава ефектність і пов'язана з нею широта динамічного нюансу, єдність ритмо-інтонаційного строю масштабних крайніх розділів та енергійна акцентуація кроку вихідного бального танцю-представлення у тріо на повторних зворотах. Мелодична природа у даному творі радше австрійська, фактурні формули з альбертієвими басами ближчі до пізньокласичної сонати ніж до танцювальної сфери середини ХІХ століття.

Таким чином, на прикладі трьох циклів «Полонезів» Ф.К.Моцарта можливо здійснити деякі узагальнення щодо сфери камерного фортепіанного доробку митця. З огляду його жанрової системи в

цілому очевидно є суголосність провідним тенденціям романтичної доби. Характер творчої самореалізації зумовив тяжіння до циклізації однотипних зразків танцювальності, наявність у межах композицій одного жанру творів, відмінних за образним строем з арсеналом засобів виразовості, орієнтованим на відповідну семантику.

Серед них можливо диференціювати різне функційне призначення - для камерного, концертного чи дидактичного вжитку. Стиль Ф.К.Моцарта демонструє приналежність до складної переломної доби раннього романтизму та засвоєння здобутків салонного фортепіанного мистецтва та стилю «brillant», успадковані, очевидно, від його наставників – представників віденської фортепіанної школи. З Л.Бетовеном композитора єднає експресивність викладу, фактурно-динамічні контрасти, акцентування, штрихова й агогічна палітра, з Ф.Шубертом композитора ріднить модуляційна колористика, пісенний мелодизм типу австрійської lied доповнений слов'янськими інтонаційними алюзіями, окремі засоби попереджають типові прийоми шопенівської творчості (зокрема засоби мелодизованої орнаментики).

1. Дітчук О. Фортепіанна культура Відня та зв'язки з нею української піаністики / Оксана Дітчук. // Вісник Львівського університету. – Львів : ДНУ, 2008. – Вип. 8. – С. 55–69. – (серія : мистецтвознавство).
2. Кияновська Л. Франц Ксавер Вольфганг Моцарт і Львів / Л.Кияновська // Незалежний культурологічний часопис «І» : Геній Місця – Genius loci. Львів – Leopoldis – Lwów – Lemberg (Львів). – 2004. – № 29. – С. 164–170.
3. Коваль Н. Музичне життя Львова на переломі XVIII -XIX ст. в світлі культуротворчих процесів / Наталія Коваль // Наукові збірники ЛНМА ім. М.В.Лисенка : Музикознавчі студії. – Львів : Сполом, 2010. – Вип. 22. – С. 235–244.
4. Ткачик М. О. Камерно-інструментальна творчість Йоганна Рукгабера / М.О.Ткачик // Музичне мистецтво : зб. наук статей. – Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2009. – № 9. – С. 18–27.
5. Draheim J. Vorwort // Wolfgang Amadeus Mozart Sohn 12 Polonaisen für Klavier : 6 Polonoises mélancoliques, op. 17; 4 Polonoises mélancoliques, op. 22; 2 Polonoises, op. 26. / Hrsg. von Joachim Draheim. – Heidelberg : W. Müller ; New York : Sole agents for the USA and Canada, C.F.Peters Corp., 1980. – P. 2–3.
6. Kolbin D. Syn Mozarta we Lwowie. / D.Kolbin. // Ruch muzyczny. – № 38. – 1991. – 22.09. – S. 6.
7. Kyuanovska L. Rezeption von Mozart in der Ukraine // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. – Heft 1. – Chemnitz : Gudrun Schröder Verlag, 1997. – S. 57–68.
8. Mozart F. X. Sämtliche Klavierwerke / Franz Xaver Mozart. – Henle, G. Verlag, 2011 – B.1, B.2. –131 s.; 108 s.
9. Prokop K. R. Lwowski Mozart / Krzysztof Rafał Prokop // Cracovia Leopoliensis : kwartalnik TPLiKPW (Kraków) – Lwów. – 1998. – № 16.
10. Redzik A. Polski Mozart / Adam Redzik // Palestra (Warszawa). – 2006. – № 3–4.
11. Thomas K. Johann Nepomuk Hummel und Weimar. Komponist, Klaviervirtuose, Kapellmeister (1778–1837) / K.Thomas – Weimar : Rat der Stadt, 1987. – 96 s.

В исследовании осуществлено рассмотрение стилевых, жанровых, функциональных черт жанра фортепианного полонеза в контексте камерно-инструментального наследия Ф.К.Моцарта и основных видов его деятельности в Галичине. Основой для анализа послужили три моножанровых цикла танцевальных пьес (op. 17, 22, 28), написанные в галицкий период творчества композитора. На их основании констатировано тяготение к циклизации однотипных образцов танцевальности, наличие в пределах композиций одного жанра произведений, отличающихся образным строем с арсеналом средств выразительности, ориентированным на соответствующую семантику. Выделены признаки, характерные для полонезов, предназначенных для камерного музицирования, концертных репертуарных потребностей и дидактического предназначения.

Ключевые слова: фортепианный цикл, венская пианистическая школа, репертуарные требования.

In a study carried out examination of style, genre, and functional features of the genre of piano polonaise in the context of chamber and instrumental heritage F.K.Mozart and its core activities in Galicia. The basis for the analysis was the three monogenred cycle of dance pieces (Op. 17, 22, 28), written in Galician period of the composer. Based on their stated attraction to cyclization danceability similar samples, the presence of tracks within a single genre of works other than the imagery with an arsenal of means of expression, focused on the corresponding semantics. Signs, characteristic Polonoises intended for chamber music, concert repertoire needs and didactic purpose.

Key words: piano cycle, Viennese piano playing, repertoire requirements.

УДК 78.07

ЗДОБУТКИ ЛЬВІВСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ У КОНКУРСІ ІМ. М.ЛИСЕНКА

Олена Юрченко

У статті здійснено огляд найістотніших досягнень представників львівської фортепіанної школи у конкурсі ім. М.Лисенка – одному з найпрестижніших музично-виконавських конкурсів України. Конкретизовано їх позиції, щодо значення конкурсного досвіду у фаховій підготовці піаніста-виконавця. Виявлено вплив цього конкурсного змагання на подальшу концертну, творчу, педагогічну та наукову діяльність лауреатів.

Ключові слова: фортепіанний конкурс ім. М.Лисенка, лауреат, концертна діяльність.

Успіхи виконавця у конкурсах національного та міжнародного рівня традиційно є мірилом професіоналізму, показником успішної стабільності, витривалості в умовах концертної діяльності, ускладненої напруженою атмосферою змагальності, запеклої конкуренції, неординарності умов виступу та передконкурсної підготовки. Одиничний успіх у змаганні інструменталістів-інтерпретаторів може послужити яскравим стартом, однак подальше зростання виконавця зумовлюється великим комплексом чинників і вимог, серед яких чимале значення має збагачення конкурсного досвіду. «Не раз говорилося, що конкурсні лаври – це лише «аванс» на майбутнє, що завоювати премію - це ще не означає завоювати публіку. Все подальше, зрештою, залежить від таланту і твердості характеру молодого музиканта», – зазначається у відомій праці Л.Григор'єва та Я.Платека [4, с. 54].

Нерідко в рецензіях преси на перебіг конкурсних змагань, відгуках про виконавську манеру піаніста, звітах членів журі, слухацьких форумах фігурують формулювання «солідне конкурсне минуле», «потужний конкурсний досвід», які мають за собою надзвичайно вагомий підтекст. Постійність здобутків за різних конкурсних вимог, концертних обставин, атмосфери конкурсного соціуму свідчить про високий професійний гарт піаніста, спроможність донести до аудиторії і авторитетного журі власну інтерпретаторську позицію, вразити їх неповторністю і переконливістю, які не затушуються серед численних прослуховувань програм відібраних, цільово підготованих та амбітних претендентів на відзнаку.

І навпаки – нерідко виконавці, що вирізняються яскравою індивідуальністю, блискучою технікою, неординарним мисленням, залишаються нестабільними щодо мистецьких показників в горнилі конкурсного протистояння. «Ось, приміром, артистична доля Олександра Слободяника. Практика показала, що він «не конкурсний» піаніст», – фіксують рецензенти [4, с. 57].

Опінію «неконкурсного піаніста, який наполегливо своєрідно читає нотний текст» заслужив блискучий виконавець, педагог та композитор Михайло Ермолаєв. Здобувши блискучу перемогу на Всесоюзному конкурсі 1981 року**, молодий артист опинився в числі «розчарувань» масштабного московського змагання, отримавши там лише диплом***. В рецензії члена журі С.Доренського зазначалося: «Для мене просто загадка, що сталося з цим безперечно талановитим музикантом, в його грі з'явилася якась навмисна жорсткість, навіть жорстокість... Від його конкурсної гри залишилося відчуття невдоволення. Думаю, щось завадило йому виступити в повну силу, і, тільки знайшовши причину своєї невдачі, він безсумнівно зможе рухатися вперед» [4, с. 85]. Подібні висловлювання зустрічаємо у відгуках журі й на форумах щодо виступів Е.Божанова на міжнародному конкурсі ім. С.Ріхтера у 2008 році, де він позиціонується як «чудовий, яскравий, емоційний, але абсолютно не конкурсний піаніст».

* Дві його спроби на цих теренах принесли йому лише відносні здобутки: сьому премію на шопенівському конкурсі у Варшаві (1960) і четверту премію Конкурсу імені Чайковського (1966).

** Лауреат Всесоюзного конкурсу піаністів (1981, Ташкент, 1-а премія)

*** Дипломант VII міжнародного конкурсу піаністів ім. П. І. Чайковського (1982, диплом і спеціальний приз за виконання творів Чайковського)

Проблемам виконавських конкурсів в контексті психологічної підготовки виконавця до сценічної діяльності присвячено значний обсяг досліджень. Цінні поради з цієї проблематики містяться в масштабних працях, статтях, спогадах, методичних розробках видатних музикантів і педагогів – Л.Баренбойма, Д.Благого [1], Л.Бочкарьова [2], Г.Когана [6], Г.Нейгауза, С.Савшинського, С.Фейнберга та ін. Але дані, щодо конкурсного виконавства в них не систематизовані й не виокремлені у спеціальну проблему. Про актуальність теми свідчать тенденції у пошуку новітніх форм конкурсних змагань, їх синтезувань з практикою реалізації ширшого спектру творчих нахилів. З 6 по 10 грудня 2010 р. в м. Баку проходив унікальний захід в світі музичного виконавства та педагогіки – Перший міжнародний науково-виконавський конкурс піаністів імені Кара Караєва. Цим заходом було започатковано широку наукову дискусію. В подальшому, науковому осмисленню принципово нових форм конкурсної діяльності як складової фахової підготовки піаніста-професіонала присвячено постійно діючу Міжнародну дистанційну науково-практичну конференцію «Сучасні технології та методики професійної музичної освіти». При тривалій та широкій дискусійності питання щодо необхідності конкурсного досвіду, його вікового цензу й об'єктивності показників щодо виконавського рівня учасників мистецьких змагань, усі учасники подібних діалогів єдині у значимості його впливу на творчу індивідуальність. До найвагоміших набуток конкурсної підготовки та досвіду участі в конкурсі належить досягнення високої професійної планки, розуміння перспектив власного саморозвитку, великий творчий імпульс до постійного фахового зростання. Подібні висловлювання зустрічаємо у інтерв'ю з численними визначними виконавцями незалежно від багажу здобутків і перемог (зокрема у серії випусків газети Московської консерваторії «Російський музикант» опубліковано діалоги з Л.Доренським, С.Сорокіною, А.Паршиним та ін. в руслі даної тематики [7]). Натомість в українському музикознавстві ця тема є мало розробленою.

В цьому контексті цікавою проблемою постає історія фортепіанного конкурсу ім. М.Лисенка – одного з найвагоміших вітчизняних змагань піаністів-виконавців з точки зору представництва у ньому вихованців львівської піаністичної школи. Перелік його лауреатів та дипломантів різних років є досить об'ємним і промовистим: Галина Блажкевич, Маркіян Попіль, Ірина Пижик, Йозеф Єрмін, Олександр Козаренко, Оксана Рапіта, Дмитро Оніщенко, Андрій Драган та ін. Кожен з цих музикантів займає вагомим місце у мистецькому житті Львова і України, достойно представляючи здобутки львівської піаністичної школи на міжнародних теренах. Завданням даної розвідки є конкретизувати її досягнення в одному з найпрестижніших конкурсів України та виявити вплив цього конкурсного змагання на подальшу концертну, творчу, педагогічну та наукову діяльність лауреатів.

Міжнародний музичний конкурс імені Миколи Лисенка було започатковано у 1962 році спільними зусиллями видатних українських митців: композиторів Андрія Штогаренка та Левка Колодуба, співачки, професора Єлизавети Чавдар, піаністів – професора Євгена Ржанова та онуки композитора, професора Аріадни Лисенко. Мистецьке змагання було покликане виявляти яскраві обдарування серед українських виконавців, щоби забезпечувати подальший режим сприяння їх розвитку та самореалізації (насамперед у галузі концертно-гастрольної діяльності та аудіозапису), а також сприяти популяризації вітчизняного фортепіанного репертуару кращими виконавськими силами країни. До 1997 року він мав статус Національного і проводився в різних містах України: Києві, Львові, Харкові, Одесі, Запоріжжі.

До найпершого конкурсу 1962 р. мали відношення двоє представників Львівської консерваторії: як учасниця змагань у ньому була задіяна Марія Крушельницька, а головою журі був Микола Колесса.

Молода львівська піаністка, викладачка консерваторії М.Крушельницька – у той час – нещодавня випускниця класу Г.Нейгауза в Москві, стала лауреатом першого Республіканського конкурсу піаністів ім. М.Лисенка в Києві 1962-го року (2-га премія). Вагомий здобуток на старті педагогічної та концертної діяльності став для М. Крушельницької важливим стимулом цілеспрямованої популяризації національного музичного мистецтва (у репертуарі піаністки стабільне місце займають твори А.Кос-Анатольського, Л.Ревуцького, В.Косенка, С.Людкевича, М.Колесси, Р.Сімовича, В.Барвінського, М.Скорика), нею здійснено запис альбому з двох платівок (у співпраці з Всесоюзною фірмою «Мелодія»). З найновіших напрацювань піаністки вирізняється CD з музичними та поетичними творами А.Кос-Анатольського.

За спогадами професора Львівської національної музичної академії Марії Крих – члена журі низки всеукраїнських фортепіанних конкурсів М. Лисенка 1980-х років, найперший з них був

всеукраїнським і мав один тур*. У початкових конкурсах обов'язковими творами були Перша і Друга рапсодія М.Лисенка та поліфонічні твори Й.С.Баха, а загальний характер програм орієнтував насамперед на віртуозність.

Професор, заслужений діяч мистецтв України та завідувача кафедрою спеціального фортепіано Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка М.Крих – наставник численних лауреатів міжнародних та національних конкурсів піаністів, серед яких – переможці лисенківського конкурсу Галина Блажкевич, Ірина Пижик, Етела Чуприк.

Кандидат мистецтвознавства, професор (2001) Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка Галина Блажкевич-Брилинська – лауреат Всеукраїнського, конкурсу піаністів ім. М.Лисенка 1979 р. (перша премія). Її подальша виконавська діяльність зосередилась на камерній музиці (зокрема виконанні скрипкових сонат М.Скорика). Особливо вагомими є її здобутки на науково-дослідній ниві щодо фортепіанної творчості українських митців (С.Людкевича, Б.Фільц, Р.Сімовича, Ж.Колодуб) та історії львівської фортепіанної школи.

Першу премію конкурсу 1978 року з Галиною Блажкевич розділив вихованець Романа Криштальського Маркіян Попіль – старший викладач академії. У своїй виконавській та педагогічній діяльності М.Попіль постійно популяризує твори українських композиторів.

«На моїй пам'яті лауреатами першої премії стали М.Попіль, Г.Блажкевич, І.Пижик. Хочу відмітити, що це була така справжня, правдива перша премія, – засвідчує М.Крих, вважаючи конкурсну атмосферу необхідною складовою формування виконавця. - Конкурс є дуже масштабним і потребує серйозної витримки від виконавця, а також потребує виконання програми на найвищому рівні... Конкурс дає піаністу-виконавцю реальне поняття про його можливості, сценічну витримку, про вплив і враження, яке він справляє на слухача. А також конкурс Лисенка – це чудова можливість популяризувати українську музику».

Слід зазначити, що ствердження національно-популяризаторського статусу та віртуозної складової як незмінних характеристик фігурує у свідченнях багатьох учасників та членів журі цього конкурсу. Лауреатка лисенківських змагань піаністів 1984 року, зараз – доцент, Заслужена артистка України О. Рапіта згадує: «На першому турі треба було виконувати 5 віртуозних етюдів, що вимагало неабиякої витримки, а для мене, як для піаніста-початківця, це був певний бар'єр**. Також програма вимагала більшої кількості обов'язкових творів Лисенка».

Лауреатом республіканського конкурсу піаністів ім. М.Лисенка у тому ж 1984 році він став О.Козаренко. «Згодом як концертуючий піаніст-соліст здобув визнання в Україні та за її межами: успішно концертував в Києві, Одесі, Сумах, Коломиї, а також у Кракові, Рязеві, Фрайбурзі, Талліні, Братиславі, Скоп'є, Москві, Новосибірську. Як виконавець української музики він активно пропагує творчість і класиків, і сучасних композиторів, в цьому руслі підготувавши ряд монографічних концертних програм: «Микола Лисенко», «Борис Лятошинський», «Анатолій Кос-Анатольський»... Часто є першовиконавцем власних творів, які, в свою чергу, нерідко інспіровані його інтенсивною концертною практикою», – констатує дослідниця концертної діяльності митця О.Пилатюк [4, с. 280]. За свідченнями музиканта, необхідність опанування значної кількості композицій українського класика в перебігу передконкурсної підготовки привернула увагу О.Козаренка, який поєднує в одній особі виконавця, композитора та науковця-дослідника, до дослідження національного начала у музичній мові М.Лисенка, що згодом вилилось у основну проблему кандидатської дисертації***, та знайшло подальший розвиток у докторській. На думку самого ж митця, спілкування з професором Всеволодом Воробйовим та донькою композитора – Радою Лисенко у процесі підготовки до лисенківського конкурсу мали важливе значення для його подальшого творчого формування. У 2001 р. здобутки митця були відзначені Державною премією в галузі композиції ім. М.Лисенка. Зараз – Заслужений діяч мистецтв України (2008), професор (2002) О.Козаренко як піаніст приділяє особливу увагу виконанню української музики ХХ сторіччя, а як музикознавець розробляє проблематику національної характерності української професійної композиторської творчості.

Як вже згадувалося, у тому ж році призове місце у конкурсі М.Лисенка з О.Козаренком розділила Оксана Рапіта. «Дуже творчою була атмосфера на конкурсі, а також цікавим був момент

* Тут і далі спогади львівських піаністів – членів журі та учасників фортепіанних конкурсів ім. М.Лисенка подано за особистими інтерв'ю, проведеними автором статті.

** На момент конкурсу О.Рапіта нещодавно завершила навчання в Тернопільському музичному училищі у класі Лесі Корній та навчалась на другому курсі Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка у професора Лідії Крих. Цей період і вважає початком власної музичної кар'єри.

*** «Микола Лисенко як основоположник української національної музичної мови» (К., 1993).

підготовки до самого конкурсу – це був ніби музичний табір, де ми жили всі гуртом на базі музичної школи. Готувалась ціла «команда» львівських піаністів і це був мій перший досвід такого серйозного конкурсу. Я з того часу маю схвальне ставлення до конкурсу, бо важливим є не сам конкурс, а те, що це спонукає піаніста виконувати програму на найвищому рівні. Так зване «подолання вершини», досягнення певної мети, яке ми перед собою поставили, – згадує О.Рапіта. – Конкурс Лисенка я пам'ятаю дуже яскраво, цей момент став у моєму житті переломним. Це була ніби відмітка моїх старань і лауреатство на конкурсі доводило, що мої зусилля були потрачені не даремно. Для мене дуже почесною є приналежність до лауреатів конкурсу Лисенка».

Її подальша конкурсна та виконавська доля виявилась досить вдалою: в 1990 році піаністка здобула диплом на Міжнародному конкурсі піаністів Паломи О'Ші (Іспанія), а в 1993 р. стала лауреатом Міжнародного конкурсу камерних ансамблів у Хмельницькому. Вона є постійною учасницею міжнародних фестивалів*, гастролює в Польщі, Німеччині, Швейцарії, Росії постійно популяризуючи поряд зі зразками світового музичного мистецтва творчість українських (а також інонаціональних львівських) митців різних генерацій (Б.Фільц, С.Людкевича, Й.Кофлера та ін.). Водночас будучи практикуючим педагогом, конкурсний досвід вона не вважає ключовим мірилом професійного рівня виконавця: «Це не є необхідністю, бо є різного типу музиканти. Потрібна власне здатність до змагальності, до подолання певного етапу. Взагалі, це дуже суб'єктивно вирішувати, хто кращий, а хто гірший, оскільки в нас дуже тонка спеціальність. Є багато факторів, які на це впливають».

Представниця класу М.Крих Етела Чуприк (зараз – Заслужена артистка України, одна з провідних вітчизняних солістів-піаністів та педагог музичної академії у Львові) будучи студенткою молодших курсів** виборола I премію на Конкурсі ім. М.Лисенка 1988 року. Її психологічний склад в найвищій мірі відповідає статусу «конкурсного піаніста»: у 1990 р. вона здобула III премію на Конкурсі ім. С.Рахманінова у Москві, стала лауреатом низки інших конкурсів і стипендіатом Асоціації Ріхарда Вагнера в Байройті. В наш час піаністка є членом журі Конкурсу ім. М.Лисенка і від 1996 р. віце-президентом Асоціації українських піаністів. Її концертна діяльність, масштаб опанованого репертуару і чисельність реалізованих аудіозаписів є вражаючими***. Українська лінія, представлена у її концертних програмах, охоплює взірці творчості від М.Лисенка до В.Балей.

У свої студентські роки представник класу М.Крушельницької Йозеф Єрмін у тому ж лисенківському конкурсі здобув звання Дипломанта. В подальшому піаніст блискуче реалізує себе в найрізноманітніших іпостасях – як соліст, камераліст та акомпаніатор, концертує в Україні, Росії, Польщі, Німеччині, Швейцарії, Бельгії, США і Канаді, бере участь у численних радіо- та телезаписах.

Його сольний концертний репертуар зосереджено насамперед на інтерпретації мистецтва ХХ століття, в тому числі – найсучасніших творів українських композиторів – Валентина Сільвестрова, Євгена Станковича, Юрія Ланюка, Ігоря Щербакова, Олександра Щетинського****, а також львівського митця польського походження Анджея Нікодемівича. За пропагування української музики піаніст нагороджений Державною премією ім. Л.Ревуцького (1993). Немало фортепіанних композицій було написано і присвячено йому як першовиконавцю. Нині він – заслужений артист України, доцент Львівської музичної Академії та філіалу Донецької консерваторії у м. Ужгород.

Здобутий конкурсний досвід митець реалізує в нових іпостасях: музикант є членом журі 12-го Всеукраїнського фестивалю-конкурсу «Нейгаузівські музичні зустрічі», що проводиться на базі Кіровоградського музичного училища та членом мистецької ради Фестивалю духовної музики.

У 1997 році це національне змагання музикантів змінило статус ставши Міжнародним музичним конкурсом імені Миколи Лисенка. Він відбувається раз у 5 років у чотирьох категоріях – фортепіано, скрипка, віолончель, спів, а сам перебіг охоплює три тури. Фортепіанні програми його учасників все більше вирізняє відхід від демонстрації технічної озброєності, віртуозності на користь змістовності та образності.

* Зокрема «Віртуози», «Контрасти» (Львів), «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону» (Київ), «Два дні і дві ночі» (Одеса).

** Поступила до Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка у 1986 р.

*** Гастролювала з симфонічними оркестрами в Європі і виступала з такими диригентами як Джансуг Кахідзе, Федір Глушенко, Володимир Сіренко, Андраш Лізети, Єжи Сальваторські, Богуслав Мадей, Владімір Понькін, Роберт Кеніг та ін. В її репертуарі близько 300 сольних творів і понад двадцять концертів для фортепіано з оркестром. Здійснила записи 13 компакт-дисків.

**** Зокрема, ним виконаний Фортепіанний концерт Ігоря Щербакова, а також Другий фортепіанний концерт Анджея Нікодемівича (на фестивалі «Контрасти» 2003-го року).

У ході зоряного для представників львівського музичного Вишу III Міжнародного музичного конкурсу імені Миколи Лисенка, що відбувся у 2007 р. у Києві* у ювілейний рік вшанування композитора (165 років від дня народження) Й.Єрміню довелося виступити як камералісту. Він брав участь у конкурсних змаганнях у віолончельному дуєті, виступивши у виконанні глибоко своєрідного твору Валентина Сільвестрова – Сонати для фортепіано та віолончелі (де віолончель фігурує як інтонаційно-фоновий інструмент). Ця визначна інтерпретація була відзначена званням «Кращого концертмейстера конкурсу».

Переможець тогорічного конкурсу серед піаністів Дмитро Оніщенко – виконавець зі значним конкурсним** та гастрольно-концертним досвідом. На думку Н.Кашкадамової: «Своєрідною і ефективною школою для формування виконавського характеру стала участь у численних міжнародних фортепіанних конкурсах, на яких виступи Оніщенка відзначалися високими, часто першими місцями у списку лауреатів та спеціальними преміями» [5].

Зокрема, його нагороджено спеціальним призом ім. А.Корто «За яскраву виконавську індивідуальність» від професора Тулузької консерваторії Терези Дюссо і спеціальним призом за блискучі виступи від Європейської співдружності музичних конкурсів для молоді, а також спеціальним призом «За краще виконання твору українського композитора».

У інтерв'ю до концерту лауреатів конкурсу в рідному місті піаніст висловився: «Я керуюся порадою давнього мудреця, який казав, що для досягнення успіху важливі три речі: працювати, ставитися до життя, як до гри, та менше говорити. Це допомагає по філософськи оцінювати і конкурсну ситуацію, яка має момент змагання, але поряд із тим у ній багато що залежить і від випадку, сліпого щастя, фортуни» [8]. Лауреат 4 премії цього ж конкурсу Андрій Драган, підкресливши, що участь у конкурсі ім. М.Лисенка потужного десанту вихованців Львівської національної музичної академії була правильною стратегією ректора академії Ігоря Пилатюка, відзначив: «Перемога двох піаністів зі Львова не випадковість, а закономірне підтвердження існування доброї піаністичної школи. Просто не завжди наявна можливість виявити цю школу» [8].

За 40 років свого існування Конкурс ім. М.Лисенка перетворився у найпрестижніше мистецьке змагання України, спрямоване зокрема на піднесення міжнародного престижу національного піаністичного мистецтва. Він став вагомим засобом введення української фортепіанної творчості у світовий концертний репертуар, важливим чинником обміну досвідом і творчими здобутками виконавців-учасників та їх наставників. Успішна участь у ньому широкого представництва вихованців львівської фортепіанної школи як лауреатів та дипломантів серед конкурсанти-солістів і камералістів, а також членів журі, засвідчує успішність її методико-педагогічних напрацювань на національному та міжнародному рівнях.

Його конкурсний досвід по-різному моделює шляхи творчої самореалізації учасників та переможців: він впливає на формування власних педагогічних переконань, які згодом реалізуються у системі виховання наступних поколінь лауреатів, спрямовує їх власні концертні репертуарні тенденції, стимулює популяризацію українського фортепіанного доробку на батьківщині та у світі як у вигляді виконань так і в реалізації аудіозаписів, обумовлює дослідницькі зацікавлення як у тематичних програмах та циклах, так і в розвідках та масштабних наукових дослідженнях.

1. Благой Д.Д. О музыке... вне музыки / Д.Д.Благой // Сов. музыка. – 1972. – № 5. – С. 64.
2. Бочкарёв Л.Л. Психологические аспекты публичного выступления му-зыканта-исполнителя / Л.Л.Бочкарёв // Вопросы психологии. – 1975. – № 1. – С. 18.
3. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.; Л.: Музыка, 1966. – 287 с.
4. Григорьев Л. Современные пианисты. / 2-е изд., испр. и доп. / Л.Григорьев, Я.Платек. – М. : Советский композитор, 1990. – 463 с.
5. Кашкадамова Н. Рефлексии эстетики романтизма / Н.Кашкадамова // Поступ., 2002. – № 79. – 4–5 червня.
6. Коган Г. М. Оправдывают ли себя исполнительские конкурсы? / Григорий Михайлович Коган // Советская музыка. – 1970. – № 2.
7. Конкурс! Конкурс? // Российский музыкант. – 2001. – № 8 (1207). – декабрь.

* Конкурс налічував 144 учасники з 13 країн у 4 категоріях. Серед його переможців - Дмитро Оніщенко (фортепіано) - 1 премія, Андрій Драган (4 премія), Назар Пилатюк (скрипка) - 2 премія, Артем Шмагайло (віолончель) – 3 премія.

** Із шести конкурсних змагань, у яких брав участь Дмитро, в п'яти він переміг. Серед них такі престижні змагання як V Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева у Харкові (березень – квітень 2000 року) і IV Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця у Києві (квітень – травень 2001 року).

8. Переможці конкурсу ім. Лисенка виступатимуть у Львівській філармонії, але це буде не концерт // ЗІК. – 2008. – 2 лютого [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zik.ua/ua/news/2008/02/12/125578>
9. Пилатюк О. Роль першовиконань у системі естетичних цінностей композитора Олександра Козаренка / Олена Пилатюк. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Постать митця у художньому просторі міста : зб. наук. праць. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. – Випуск 24. – С. 279–286.
10. Фёдоров Е.Е. О психологической подготовке музыканта к концертному выступлению / Е.Е. Федоров // Вопросы музыковедения / ред. и сост. Б.А.Шиндин. – Новосибирск, НГК им. М. И. Глинки, 1999. – С.164–178.

В статье сделан обзор существенных достижений представителей львовской фортепианной школы в фортепианном конкурсе им. Н.Лысенко – одном из самых престижных музыкально-исполнительских конкурсов Украины. Конкретизированы их позиции, относительно значения конкурсного опыта в профессиональной подготовке пианиста-исполнителя. Выявлено влияние этого конкурсного соревнования на дальнейшую концертную, творческую, педагогическую и научную деятельность лауреатов.

Ключевые слова: фортепианный конкурс им. Н.Лысенко, лауреат, концертная деятельность.

This article provides an overview of significant achievements of representatives of the Lviv school of piano in the Piano Competition named after M.Lysenko – one of the most prestigious Music and Performing competitions in Ukraine. Fleshed out their position on the importance of competitive experience in the training of the pianist-singer. The effect of this competitive event for further public concert performance, creative, educational and scientific activities of the winners.

Key words: Piano Competition named after M.Lysenko, the winner, public concert performance.

УДК 78.071.2

Олександра Качмар

ФОРТЕПІАННА СЮІТА М.ШУХА «ПЕРШІ КРОКИ» В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

У статті досліджується фортепіанний цикл для дітей сучасного українського композитора М. Шука «Перші кроки» в аспекті його дидактичних особливостей з метою впровадження до педагогічного репертуару у класі гри на фортепіано.

Ключові слова: історія української музики, фортепіанний цикл, дитячий альбом, музична педагогіка, М. Шух.

Серед творчого доробку сучасного українського композитора Михайла Шука (нар. 1952 р.) завдяки своїй дидактичній спрямованості особливе місце посідає фортепіанна сюїта «Перші кроки», написана 1999 року і 2008 року видана у Донецьку. Вона призначена для учнів 1–3 класів ДМШ. Яскрава образна сфера циклу є доступною і зрозумілою для дитячого сприйняття. Вона змальовує тварин і комах («Маленький гіппо йде на прогулянку», «Танок стрибаючих каченят», «Кучерява вівця», «Жу-жу-жу дзичить жучок»), казкових персонажів («Туфелька Попелюшки», «Страшне чудовисько йде на полювання», «Вальс Мальвіни», «Розбійники-тритони підкрадаються»), природу («Я дивлюсь на хмари», «Дощик-дощик, перестань», «Смарагдове озеро»), світ іграшок («Помаранчевий паровозик їде в гості», «Заводна балерина», «Дитяча залізниця»). Сюїта складається із тридцяти двох п'єс, розташованих за принципом наростання складності та вирішення виконавських завдань. Відштовхуючись від педагогічного спрямування, автор послуговувався простою і доступною музичною мовою, хоча й з елементами розширеної тональності. Усі п'єси мають чітку форму (головно, період) і логічність у побудові образу. Учні матимуть нагоду ознайомитися з основними штрихами, динамічними відтінками, різними типами фактурного малюнку, початками поліфонії (канон), елементами колористики, джазової лексики. У деяких п'єсах проставлено авторську аплікатуру.

У пропонованій статті автор ставить своєю метою дидактичний аналіз сюїти в контексті формування сучасного дитячого фортепіанного репертуару.

© Качмар О., 2012–2013

У № 1 «Маленький гіппо йде на прогулянку» перед юним музикантом ставиться завдання освоєння зміни регістрів (перша, мала, велика, друга октави). Основне навантаження лежить на партії правої руки, де проводиться мелодія. Ліва рука виконує роль супроводу. Штрихи: *non legato*, елементи *legato* (по два звуки), *staccato*. Ознайомлення із прийомами динаміки: *mf*, *f*, *crescendo*, *diminuendo*.

Для зображення забавних каченят (№ 2 «Танок стрибаючих каченят») автор застосовує цікаву деталь – інтервал секунда, що підкреслює їхню ходу перевальцем. Порівняно із попередньою п'єсою тематизм у творі постає ускладненішим, оскільки представлений двома типами. Перший з них, що веде ліва рука, – два мотиви у висхідному русі в межах інтервалу терції на штрихах *staccato* та поєднанні *legato* із *staccato* (власне, на згаданому інтервалі секунда). Другий тип тематизму (веде права рука) представлений трьома низхідними мотивами в межах терції на штриху *legato*.

У п'єсі № 3 «Кучерява вівця» закріплюються ті завдання, що ставилися перед учнем у № 1 та № 2. Це – володіння різними штрихами. Тут воно ускладнюється одночасним їх застосуванням. Так, у правій руці мотиви *legato* підтримуються супроводом *staccato* або *non legato* у лівій руці і навпаки. Також композитор передбачає як дидактичне завдання вміння вести мелодію, передаючи її з партії однієї руки до іншої (останні чотири такти).

П'єса № 4 «Жу-жу-жу дзичить жучок» має технічне спрямування завдяки жвавому темпові Allegretto та активності тематичного руху. Серед завдань: відпрацювання навички синхронної гри обох рук, що рухаються дзеркально, штриха *legato* (на дев'ять звуків), динамічних контрастів *f*, *diminuendo*, *p*; *f*, *subito p*.

У № 5 «Туфелька Попелюшки» казковий образ Попелюшки, що потрапила на бал і загубила свою туфельку, змальовується за допомогою тридольного метру (ознака вальсовості). Перед учнем ставиться завдання зрозуміти прикмети тридольності: перша доля – сильна, друга і третя – слабкі. Крім цього, значну складність становитиме поміжтактова синкопа у кульмінаційній зоні твору у партії правої руки (ліва рука в цей час рухається). У тематизмі, на відміну від попередніх п'єс, переважають інтонаційні ходи *legato* по звуках тризвука (що є важливою тренувальною вправою для постановки руки юного піаніста).

У п'єсі № 6 «Веселі чоловічки будують дім» відтворено контрастний до попередньої образ працюючих і веселих гномиків, що завзято будують дім. Така мальовнича картинка у музиці постає завдяки використанню жвавого темпу Vivo, в якому учневі необхідно відпрацювати точність штрихового малюнку та динамічного плану. В інтонаційному відношенні мелодична лінія збагачена ходами на кварту.

На прикладі № 7 «Колискова для Еллі» учень знайомиться з жанром колискової пісні, його характерними особливостями (повільний темп, наспівність мелодичної лінії, спокійний монотонний характер, зумовлений повторністю ритмоінтонацій). Яскраво виражений гомофонно-гармонічний виклад (мелодія + супровід) становитиме певну складність для оволодіння, оскільки крім звуковедення кантилени в правій руці, потрібно одночасно слідкувати за синхронністю взяття тонів тризвуків, якими викладено у лівій руці супровід.

Неповторний світ дитячої життєдіяльності втілено в моторному образі іграшкового паровозика (№ 8 «Помаранчевий паровозик їде в гості»). Для його зображення композитор застосував фактуру типу *martellato* (рівномірного чергування рук у рухливому темпі), що є доцільною для розвитку технічних навичок початківця. Колористичною родзинкою усієї п'єси є інтервал секунди, що виконує функцію осердя тематизму і ніби уособлює свистки паровозика, стрімкість його руху.

Головне завдання при вивченні п'єси № 9 «Я дивлюсь на хмарини» – знайомство з педаллю та застосування її основного різновиду – прямої педалі на сильну долю (тривалістю півтора такта, півтакта). Також перед юним піаністом постане вимога досягти рівності у звуковеденні теми, яка переходить з партії лівої руки у партію правої, на додачу має різне за обсягом фразування (4, 2 + 2; 4, 2 + 2 такти).

Музичний матеріал п'єси № 10 «Завязі сурмачі грають на збір» доцільний для розвитку просторового і тембрового мислення учня, яке є важливим аспектом виховання музиканта (зокрема, вкрай необхідним для розуміння й інтерпретації музики другої половини 20-го ст. й сучасності!). Образ завязі сурмачів постає у вигляді тембрових перегуків характерних для сурми мотивів у другій і першій октавах, оформлених у тридольному метрі (розмір $\frac{3}{4}$). Випрацювання просторовості звучання передбачається завдяки динамічним контрастам (див. друге речення нотного тексту).

П'єса № 11 «Зимова казка» написана в гомофонно-гармонічному викладі з метою освоєння учнем головної ролі партії правої руки, що веде мелодію, та партії лівої руки, де розташовано супровід. Друге завдання – набуття навички гри з педаллю. У п'єсі використано пряму педаль у

кожному такті. Заявлений у назві досить абстрактний образ можна конкретизувати як-наприклад, зимовий пейзаж: морозний сонячний день, під променями сонця виблискує сніг і міниться барвами веселки тощо.

П'єса № 12 «Дощик-дощик, перестань» має технічне спрямування: у ній відпрацьовується у верхньому регістрі штрих *staccato* та прийом *martellato* на динамічному відтінку *p*. Водночас вона буде корисною для здобуття вміння швидкої орієнтації на клавіатурі, оскільки фактура містить октавні переходи тематизму.

Перед юним початківцем у № 13 «Старовинна пісня пастуха» поставлено декілька завдань. По-перше, володіння навиком ведення кантени (порівняно із попередніми п'єсами вона складається із п'яти побудов по п'ять тактів кожна), а відтак і штрихом *legato*. По-друге, розвиток тембрового мислення через витриману чисту квінту в басовому голосі, що асоціюється з грою на волинці, тоді як мелодія у правій руці – із грою на сопілці або співом. По-третє, знайомство з прийомом *rubato*, що також походить від народного музикування і передбачає невеликі відхилення у темпо-ритмічному процесі твору.

П'єса № 14 «Заводна балерина» написана у токатоподібній манері, ускладненій тридольним метром (розмір $\frac{3}{8}$). Тому музичний матеріал розташований таким чином, що танцювальна ритмічна структура (штрихи *staccato* та дві вісімки *legato*) з наголосом на сильній долі переходить кожні чотири такти з партії правої руки до лівої і навпаки. Тому виконавською метою буде досягнення цілісності звукового потоку за допомогою точності штрихового малюнку.

Написана у вигляді канону п'єса № 15 «Дві конячки одна за одною» вперше у сюїті знайомить із прийомом поліфонічного ведення голосів. Тому учневі слід наголосити про їх смислову рівноправність, а для розуміння різниці поміж ними застосовувати темброві характеристики, як-от скрипка і віолончель, високий, дзвінкий і низький, густий голоси тощо.

П'єса № 16 «Склепіння таємничої печери» буде доцільною для розвитку тембрового і просторового мислення юного музиканта. Її тематизм складається з двох елементів: унісонного мотиву кантиленного типу на відстані двох октав та акордової «плями»-барви, нашарованої на віддалений тонічний органний пункт. Така фактурна інвенція автора нагадує музику імпресіонізму з її колористичними засадами.

Розрахована на учнів 3-го класу ДМШ п'єса № 17 «Давай побарабанимо!» має на меті ознайомлення і тренування крупної (акордової) техніки маленького піаніста. Тематизм репрезентований мажорними тризвуками, що в обох руках синхронно відображають активний цілеспрямований рух барабаних паличок.

Уся п'єса № 18 «Струмочок в країну казок» базується на штриху *legato*, що, власне, і постає головним завданням при опануванні твору. Особливістю фактурного малюнку є проведення фраз із переходом із партії лівої руки до правої, а також звукові «зависання» у лівій руці, що із мелодії перетворюються в акорд чи співзвуччя. Тому п'єса буде формувати навички водночас горизонтального та вертикального слуху.

У № 19 «Страшне чудовисько йде на полювання» для створення зловісного образу чудовиська, яке вирушило на полювання і своєю важкою ходою налякало усе навколо, композитор застосував для означення характеру виконання ремарку *Grave*, низький регістр, імітацію ходи через рівномірне чергування звуків інтервалу чиста квінта (*cis –gis*) у лівій руці, прийом низхідного *glissando* у правій руці з одночасним взяттям педалі. П'єса розрахована на характеристичність зображення образу, тому застосовано різні штрихи (*non legato*, *legato*, акценти) та динамічні відтінки.

На матеріалі п'єси № 20 «Смарагдове озеро» відпрацьовується навичка синхронної гри обох рук в рухливому темпі *Andantino* на відстані широкого інтервалу децима. Також юний музикант продовжить засвоювати штрих *legato* як у фразах по чотири звуки, так і в коротких мотивах по два звуки.

Основою тематизму № 21 «Китайський імператор» є пентатонічна ладова основа. Композитор знайомить учнів із ключовими знаками – бемолями, діезами та бекарами. Тема складається з двох елементів: низхідний унісон на відстані у дві октави та статична мелодія у правій руці із супроводом у лівій. П'єса розвиває навик володіння різними штрихами, у тому числі й акцентоване *non legato*.

В тридольному метрі музичний матеріал № 22 «Приємний настрої» подано у гомофонно-гармонічному викладі: мелодію веде права рука, супровід – ліва. Крім роботи над кантеною, увагу слід приділити швидкій орієнтації у знаках альтерації, що проставлені біля звуків. У супроводі необхідно слідкувати за синхронністю взяття звуків у співзвуччях.

У п'єсі № 23 «Дзвони у горах» автор пропонує відчутти ефект відлунювання, що спостерігається у горах. Це здійснюється за допомогою використання тривалої педалі (однієї на чотири такти), на яку

імітаційно нашаровуються мотиви у нижньому та верхньому голосах відповідно з динамічним контрастом між темою та її імітацією в інтервал октави. П'єса розвиває просторове мислення юного початківця.

№ 24 «Дитяча залізниця» написаний в манері токати, де почергово змінюються акорди у правій та лівій руці. Заключні дві вісімки (інтервал мала секунда) символізують свисток паровоза. Тому завданням є досягнення рівності звучання у почерговій зміні рук та робота над артикуляцією згідно заявленого автором штриха *marcato*.

Тематичний матеріал п'єси № 25 «Таємниці старого замку» викладено у простій тричастинній формі, тому тут є добра нагода познайомитись із принципом контрасту на різних рівнях (тематичний і темповий між розділами форми, фактурний контраст всередині першого розділу, ритмічний контраст у виконанні низхідної терцевої поспівки: дві шістнадцятки, чвертка з крапкою та рівномірна тріоль). Фантастичного колориту образності твору надає застосування педалі, різної за тривалістю. П'єса розвиває темброве і просторове мислення.

Мініатюра № 26 «Королівські мисливці» є складною з точки зору метричних змін. У ній використано розміри $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$. Твір є доцільним для відпрацювання штриха *non legato* у швидкому темпі.

Гомофонно-гармонічний виклад п'єси № 27 «Добра казка» передбачає виразне проведення теми-мелодії у правій руці та підпорядкований темі супровід у лівій руці. Особливістю є зітканість мелодії з коротких мотивів. Твір розвиває навик швидкої орієнтації у знаках альтерації.

П'єса № 28 «Розбійники-тритони підкрадаються» знайомить учня із специфічним інтервалом – тритоном, на якому побудований увесь тематизм. У партії правої руки тритон постає синхронно як інтервал, у партії лівої руки – діахронно як основа мотивів. Твір корисний для відпрацювання штриха *staccato*, динамічних відтінків *p*, *crescendo*, *sfz*.

Танцювальний характер № 29 «Вальс Мальвіни» представлений мелодією із супроводом та тридольним метром. Труднощами при роботі над твором є звуковедення мелодії, яка, крім одноголосся, має елементи двоголосся, а також містить і широко розгорнуту лінію, і короткі мотиви; орієнтація в знаках альтерації; застосування прямої педалі.

№ 30 «Джазова імпровізація» знайомить із ладовими (хроматизація діатонічних щаблів), гармонічними (вживання септакордів без розв'язань), виконавськими (агогічні відхилення – «свінгування») особливостями джазової лексики. З технічної сторони важливим є випрацювання рівності гамоподібних пасажів у партії правої руки (невипадково, автор визначив п'єсу як етюд).

№ 31 «Весняні передзвони» розвиває фонічне та колористичне мислення учня за допомогою ефекту відлунювання, що покладений в основу фактури, та педалі. Твір є доцільним для вивчення токатної техніки і на її фоні – динамічних відтінків (*f*, *diminuendo*, *p*) та артикуляції.

Остання п'єса сюїти – № 32 «Стрімкий потік» – заснована на віртуозних пасажах дрібної піаністичної техніки (групи вісімнадцятих у розмірі $\frac{4}{4}$), що зображають невпинність і стрімкість водяної стихії. У першому розділі (форма твору – простий період) композитор застосував почергову зміну рук у діапазоні чотири октави у висхідному та низхідному напрямках. У другому розділі фактурною особливістю є формування кульмінації завдяки динамічному наростанню, частішій зміні акордового наповнення фігурацій, висхідному руху фактури. Крім вироблення чіткості у пасажах (ускладненої переходом їх від однієї до другої руки), важливим завданням перед учнем постане синхронне застосування довгої педалі. П'єса є корисною не лише з технічної сторони, але й для розвитку колористичного слуху.

Отже, фортепіанна сюїта Михайла Шуха «Перші кроки» тонко і поетично відображає засобами сучасної композиторської мови цікавий, неповторний світ дитячих мрій і вражень. Вона поповнить педагогічний репертуар дитячих музичних шкіл та музичних студій, безумовно принесе користь у процесі художньо-естетичного виховання молодших школярів.

В статтє исследується фортепианный цикл для детей современного украинского композитора М.Шуха «Первые шаги» в аспекте его дидактических особенностей с целью внедрения в педагогический репертуар в классе фортепиано.

Ключевые слова: история украинской музыки, фортепианный цикл, детский альбом, музыкальная педагогика, М.Шух.

The piano collection for children «The First Steps» by modern Ukrainian composer M.Shuch in aspect of its didactic features with an aim to improve for pedagogical repertoire is researched in the paper.

Key words: history of Ukrainian music, piano collection, album for children, music pedagogics, M.Shuch.

УДК 78.03 : 78.07

Анастасія Пилатюк

ЕВОЛЮЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА XVII–XVIII СТОЛІТЬ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ШКОЛИ

У статті розглядається загальна панорама розвитку скрипкового виконавства XVII–XVIII ст., аналізується процес становлення європейських скрипкових шкіл, вирізняються найбільш вагомими постаті представників скрипкового мистецтва.

Ключові слова: скрипкове виконавство, тенденція, скрипкова школа, скрипка, віола.

Європейське скрипкове мистецтво XVII–XVIII ст. – це те культурно-історичне тло, на якому «виросли» феномени Н.Паганіні, Л.Шпора, К.Ліпінського, А.В'єтана, П.Сарасате та усіх інших провідних віртуозів романтичної епохи і відбулася подальша еволюція у цій царині культури. Українське скрипкове мистецтво є органічною складовою європейського культурно-історичного процесу, зосередженому у XVII–XVIII ст. у Львові, Кам'янці-Подільському, Києві не як у маргінальних осередках, а як у європейських мистецьких центрах. Тому завданням вітчизняного музикознавства є аналіз тенденцій розвитку європейського скрипкового виконавства, його тривалої традиції в усій множинності явищ, в переплетенні академічної та народної ліній, у взаємодії з неєвропейськими формами і семантикою скрипкового мистецтва.

Огляд історії скрипкового виконавства здійснюється у працях Л.Гінзбурга та В.Григор'єва [4], В.Третьяченка [14], Я.Вольдмана [2] та ін. Відомості про витоки скрипкового мистецтва у контексті історії розвитку східних культур знаходимо у дослідженні «The origin and evolution of violin – as a musical instrument: and its contribution to the progressive flow of Indian classical music» [18], стосовно подальшого розвитку скрипкового мистецтва та постатей провідних митців – у праці «A new history of violin playing: the vibrato and Lambert Massart's revolutionary discovery» [17] та ін. В українському музикознавстві це питання побіжно розглядається у монографії В.Стеценка «Джерела скрипкового концерту» [13], публікаціях З.Ядловської [15] та в інших працях, дотичних до цієї теми. У сучасній вітчизняній науці скрипкове мистецтво є предметом окремих дисертаційних досліджень, проте, питанню тенденцій розвитку європейського скрипкового виконавства та формування національних шкіл поки не присвячено спеціальних праць.

Мета представленої статті – укласти загальну панораму розвитку скрипкового виконавства XVII–XVIII ст. Завдання: здійснити екскурс в історію європейського скрипкового виконавства вказаного періоду та описати його провідні осередки на основі аналізу матеріалів праць Л.Гінзбурга, В.Григор'єва [4], Н.Користіної [6], В.Стеценка [13], В.Третьяченка [14], Я.Вольдмана [2], енциклопедичних видань [10; 11] та ін.; вирізнити тенденції розвитку європейського скрипкового виконавства XVII–XVIII ст. як цілісної традиції в усій множинності явищ.

Сучасній науці відомо, що розвиток європейського скрипкового виконавства сягає глибин XVI ст., коли скрипка – пріма інструментального мистецтва – вийшла на європейську авансцену в результаті тривалої еволюції інструментарію, виконавства та музичної творчості. Протягом століть скрипка виборювала першість у віол та смичкових лір, про що свідчать трактати Фелібера (XVI ст.), Л.Вьєвіля, Ю.Леблана (XVIII ст.) та ін. Трансформували впливи народного музикування, втіленого у розмаїтті національних варіантів – від таких як ребек, фідель, вієла, до чеської гоусле, болгарської гдулки, польської геншле, сербської гусли, і до неєвропейських – як, наприклад, арабський ребаб, «народний» інструмент скрипкового сімейства поступово витіснив «аристократичну» віолу сімейства гамбового. Відома у виконанні італійських майстрів, насамперед родин Амати, Гварнері, Страдіварі у Кремоні, Г. да Сало, Дж.Маджіні у Бреші, Д.Монтаньяна, Санто Серафін, Ф.Гобетті, М.Гофрільєр у Венеції, родини Гранчіно і Тесторе, К.Ф.Ландольфі в Мілані, родин Гальяно в Неаполі, Гваданіні в Турині, а також польських майстрів М.Добруцького, родин Гробліч і Данкварт, австрійських і німецьких Я.Штайнера, родини Клотц, згодом – французьких майстрів Н.Люпо, Ж.-Б.Вільома;

© Пилатюк А., 2012–2013

російського І.Батова; чеських – Т.Едлінгера, Я.О.Еберле, до XVIII ст. скрипка пройшла стрімкий шлях технічного вдосконалення. Від епохи відродження скрипка, конкуруючи з віолами, була пов'язана, як вказує В.Григор'єв [4, с. 21, 30–35], насамперед з жанрами інтимно-ліричної канцони і карнавальної фроттолі, де часто використовувалася як солюючий інструмент, згодом – з жанрами канцонетти, віллanelли, мадригалу, балетто, ричеркаром, а також з танцювальною сюїтою.

Історія музики вказує на бурхливий розвиток скрипкового мистецтва насамперед в Італії, де у XVII–XVIII ст. сформувалися основні інструментальні жанри. Скрипка отримала «вокальне трактування» та утвердилася у сольному та ансамблево-оркестровому амплуа та стала основним інструментом для втілення семантики нових віртуозних жанрів – сольної церковної та камерної сонати (Ф.Меллі, Д.Кастелло та ін.), що в середині XVII ст. «виросли» із тріо-сонати (С.Россі, 1613), та раннього сольного інструментального концерту, який мав у витоках «Concerti» майстрів венеціанської поліфонічної школи (А.Габрієлі та Дж.Габрієлі, 1587), інші вокальні твори (А.Банк'єрі, Л.Віадана) та бароковий concerto grosso [13]. Активізації розвитку музичного виконавства, в тому числі скрипкового, сприяло відкриття навчальних закладів, де засновувалися класи скрипки.

Насамперед звернемося до мистецтва *Італії*, адже творчість представників болонської та інших шкіл найперше справила значний вплив на розвиток скрипкового виконавства. Це музиканти родини Віталі – Джованні Баттіста Віталі (1632–1692), в чий інструментальній музиці викристалізуються гомофонний стиль і форма предкласичної сонати, та його син Томазо Антоніо Віталі (1663–1745). До болонської школи також належить Джузеппе Тореллі (1658–1709), який здійснив вагомий внесок у розвиток тріо-сонати, concerto grosso, сольного скрипкового концерту, разом із Ф.Джемініані та П.Локателлі зародженню жанру квартету. Римську школу, що започаткувала «золоте століття» італійського скрипкового мистецтва, представив її глава Арканджело Кореллі (1653–1713) – прихильник «мистецтва співу» і зв'язної, плавної гри, який підвів підсумок пошуків італійських митців попередніх поколінь у жанрах передкласичної сольної скрипкової сонати і оркестрової музики. Серед учнів А. Кореллі, у творчості яких набули розвитку нові аплікатурні прийоми, пасажна техніка, техніка подвійних нот, акордів, арпеджіо – Франческо Джемініані (1687–1762) і П'єтро Локателлі (1695–1764), попередник Н.Паганіні у сфері скрипкової віртуозності. У XVIII ст. в Італії виходить на передові позиції венеціанська скрипкова школа, пов'язана з іменем прогресивного митця Антоніо Вівальді (1678–1741), що відіграв вагому роль у створенні скрипкового концерту як одного перших варіантів сольного інструментального концерту, у встановленні тричастинного циклу concerto grosso, розвитку в ньому партії концертуючого соліста. А. Вівальді створив мелодично-щедрий, динамічний та експресивний стиль, що справив величезний вплив на подальший розвиток скрипкового мистецтва європейських країн. Огляд італійського скрипкового мистецтва був би неповним без постаті глави падуанської скрипкової школи Джузеппе Тартіні (1692–1770), для стилю якого характерні мелодична виразність, віртуозність, багатство штрихової техніки, що викладене у праці «Мистецтво смичка» – енциклопедії штрихової техніки XVIII ст. У творчості митця набули високого розвитку жанри концерту та сонати, зокрема соната «Диявольська трель» стала однією з вершин скрипкової музики XVIII ст. [3; 4; 5; 6; 11; 14]. У процесі подальшого розвитку скрипка на чолі сімейства стає основою квартетного та оркестрового складів, а також неперевершеним сольним інструментом. Скрипка стала фавориткою нових жанрів та інструментальних складів, що з одного боку, стимулювало подальший розвиток музичної творчості, з іншого – активізувало розвиток європейського скрипкового виконавства.

У XVII–XVIII ст. поряд із домінуючим італійським скрипковим мистецтвом розвивається французьке, німецьке, австрійське, польське, чеське, англійське, російське. Скрипкове виконавство *Франції* знаходилося під значним впливом панівної на той час італійської традиції. На теренах французької культури працювали італійські виконавці або французи, що зазнали сильного італійського впливу, проте і французький стиль в окремих моментах переймався італійцями. Як зазначає В.Григор'єв, у Франції «скрипка довше, ніж в інших країнах Європи, співіснувала з віолою в професійному мистецтві і з ребеком і віолою у народному виконанні» [4, с. 123]. Розвиток мистецтва виконання на скрипці як інструменті для «гри на відкритому повітрі» певним чином гальмувався і розквітом гамбового виконавства, та таке інструментальне розмаїття сприяло як диференціації репертуару, так і тривалим взаємовпливам у виконавському мистецтві. У Франції співіснували італійська п'ятиструнна скрипка ($a-d^1-g^1-c^2-f^2$), завезена італійськими музикантами, одна із попередниць класичної скрипки, та французька чотириструнна скрипка ($c^1-g^1-d^2-a^2$), менша за розміром від італійської і з більш «відкритим звуком», що, ймовірно, походила від одного з типів народних інструментів (саме її використав К.Монтеверді в опері «Орфей» з позначенням «маленька

французька скрипка») [4, с. 123]. Осередком скрипкового виконавства від часів Людовіка XIII став ансамбль «24 скрипки короля», керівниками якого були віртуози Луї Константен (бл. 1585–1657), згодом Де Лазарен (пом. у 1655). Попередниками Ж.Б.Люллі стали Де Бокан (бл. 1580–1653) і Мішель Мазуель, а також суперник Ж.Б.Люллі – Гійома де Мануара (1615–1690). Звичайно, серед найвизначніших імен скрипалів у Франції цього часу – італієць за походженням Жан Батист Люллі (1632–1687) [10], який зумів створити новий гомофонно-гармонічний склад письма, що став віхою в еволюції європейської музики, витворити оригінальний французький скрипковий виконавський стиль на основі синтезу досягнень місцевої та італійської традицій, який характеризувався великою кількістю мелізматики у поєднанні з виразною декламацією (як у трагедіях П.Корнеля і Ж.Расина), технікою коротких штрихів, біглистю, чіткістю удару, зв'язок з танцювальним мистецтвом [6] тощо. У подальшу еволюцію скрипкового мистецтва Франції наприкінці XVII – у XVIII ст. значний внесок уклали автори сонат і концертів і п'єс Ж.Б.Сенайє, Ж.-Ф.Ребель, Ж.-М.Леклер, Д.Б.Віотті, Ж.-Б.Ане, Ж.-Б.Сенайє, Ж.Обер, Ф.Франкер, Ж.-П.Гіньон, Г.Гіллемен, Ж.Мондонвіль, П. Гавіньє та ін., а також знаменитий композитор Ф. Куперен, у спадщині якого – низка тріо-сонат, відомі «Парнас, або Апофеоз Кореллі», «Апофеоз Люллі» та ін. Початок XVIII ст. ознаменувався і тим, що були створені перші скрипкові «Школи» М.П.Монтеклера, П.Дюпона, Л'Аббе, Є.П.Брижона, А.Байо, М.Коррета [4; 6; 14]. Таким чином, скрипкове мистецтво Франції пройшло складний шлях суперництва з віоліном мистецтвом (лише в середині XVIII ст. скрипка отримала завершальну перемогу над віолою і стала виразником нових ідеологічних віянь), трансформувало значні італійські, згодом німецькі впливи та витворило власний оригінальний виконавський стиль, для якого притаманні елегантність, мелізматичне багатство, декламаційна виразність, особлива відпрацьованість техніки коротких штрихів, чіткість і біглисть удару.

У Німеччині в XVI ст. скрипка поряд з елітарними віолами також була інструментом для вуличного музикування, виконання пісенно-танцювального репертуару шпільманами, фідлерами. Як вказує В.Григор'єв, «відмінною рисою німецьких скрипалів було поєднання мелодичного трактування інструменту з багатоголосною грою не тільки за допомогою відкритих струн (бурдонів), але і з використанням досить складних поєднань подвійних нот і акордів, перебудовою інструменту (скордатурою), з використанням високих регістрів, ударних і стрибаючих штрихів і т. д. Все це дозволяє говорити про давню і розвинену інструментальну культуру, широке використання темброво-виражальних можливостей інструмента» [4, с. 148]. Поява скрипки в академічному музичному середовищі Німеччини пов'язана з іменами О.Лассо, який у 1560–1594 рр., працюючи при дворі у Мюнхені, використовував скрипку у своїй творчості та особисто володів грою на цьому інструменті; англійських скрипалів В.Роу та його сина, Дж.Прейса, Дж.Доуланда, Т.Сімсона, основоположника гамбурзької школи В.Браде, італійських Б.Маріні і К.Фарини, першого німецького скрипаля-віртуоза Йогана Шопа (бл. 1590–1667) [4, с. 150–151] та ін. Активізація розвитку професійного німецького скрипкового виконавства відбулася на фоні барокових традицій. Якщо на південних німецьких землях панував італійський католицький вплив, то в іншій частині формувався новий північно-німецький стиль, ініційований протестантським рухом. Венеціанський стиль розвивав учень Габріелі Ганс Лео Хасслер (1564–1612) [8], який в умовах пізнього ренесансу, застосовуючи інноваційні італійські методи та традиційну німецьку техніку, відкрив у німецькій музиці шлях до раннього бароко, привніс антифонну ідею та стиль кончертато у німецьку музичну культуру, що підтримали послідовники Г.Шютц та ін. Витоки формування нового стилю академічного скрипкового мистецтва вбачаємо у творчості Й.Г.Шейна, що впроваджував новаторські італійські техніки в австро-німецьку музичну традицію, ще пов'язану зі старим фламандським ренесансним стилем зразків О.Лассо, а також С.Шейдта і Г.Шютца, котрий на прикладі новаторства К.Монтеверді вдало використовує виразові можливості скрипки у вокально-інструментальних «Духовних симфоніях» і «Маленьких духовних концертах». У другій половині XVII–XVIII ст. німецьке мистецтво знає іменами скрипалів Н.Штунка, Й.Я.Вальтера, Й.П.Вестхофа та ін. Отож, у другій половині XVII ст. німецьке скрипкове мистецтво укладається в певну традицію, що може свідчити про започаткування скрипкової школи з оригінальним національним стилем виконавства. Ряд видатних німецьких композиторів (зокрема Й.Пахельбель, Д.Букстехуде) почали звертати увагу на виразові і технічні можливості скрипки, що вже стійко завоювала передові позиції серед струнно-смичкових інструментів. Таким чином, на початок XVIII ст., до настання бахівсько-генделівської епохи розквіту німецького скрипкового мистецтва, скрипка виявляє себе і як повноправний учасник ансамблю, і як самодостатній інструмент академічного виконавства.

Поряд зі скрипковим мистецтвом Італії, Франції, Німеччини, що мало найбільший вплив на

формування європейського виконавства, відбувається становлення австрійської, англійської, іспанської, чехоморавської, польської, російської скрипкових шкіл. Скрипкове мистецтво Австрії виходить на передові позиції у XVIII ст., у час, коли основні здобутки в еволюції інструментальних жанрів належать композиторам віденської класичної школи – Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л. ван Бетовена. Як вказує Я.Вольдман, віденська скрипкова школа має у витоках виконавське мистецтво Австрії, Угорщини, Чехії, Словаччина та Німеччини, а в її становленні особливу роль відіграли чеські музиканти – брати Пауль Враницький (1756–1808) та Антон Враницький (1761–1820) і віденці Карл Діттерс фон Діттерсдорф (1739–1799) та Ігнац Шуппанциг (1776–1830), що заклали основи скрипкової педагогіки, на яких згодом базуватиметься діяльність їх послідовників – Й.Майзедера, Й.Бема, Г.Гельмесбергера та синів [2]. В.А.Моцарт першим здійснив симфонізацію скрипкового концерту, твори митця стали прикладом віртуозно-художнього використання скрипки як концертного інструменту, вершиною класичного віденського скрипкового мистецтва стала творчість Л. ван Бетовена, чії скрипкові концерти стали взірцями симфонізації жанру.

В Англії скрипкове мистецтво до XVII ст. включно формувалося місцевими кадрами, насамперед Томасом Сімпсоном (1582–1625) [10] та його послідовниками. Із композиторів, безперечно, відмітимо діяльність Г.Персела, чії тріо-сонати написані «в італійському дусі», але також із рисами національного народного музикування. У XVIII ст. передові позиції у скрипковому мистецтві зайняли закордонні музиканти – німці Г.Ф.Гендель, Дж.Пепуш, італієць Дж.Бонончіні, австрійці Й.Гайдн, В.А.Моцарт та ін.

Розвиток чеського скрипкового мистецтва спирається на давнє розповсюдження струнно-смичкових інструментів у Чехоморавії та їх самобутні риси. Л.Гінзбург називає ряд майстрів, які почали працювати у Празі ще від XIV ст. та згодом сформували пражську школу скрипкових майстрів: учня Я.Штайнера Т.Едлінгера, сина Й.Й.Едлінгера, Я.О.Еберле, Т.О.Тулинського, К.Страна та ін. [4, с. 232]. Провідною у скрипковому мистецтві XVIII ст. стала родина Стаміців, і насамперед Ян Вацлав Антонін Стаміц (1717–1757) [10], у творчості якого поєдналися риси чеської фольклорної музики та здобутки чеських, німецьких, італійських композиторів. Поряд зі Стаміцами працювали родини Бендів, Враницьких та ін. Заслужену славу здобув Вацлав Піхль (1741–1805), чия творчість, як вказує І.Белза, поєднує чеські народно-інструментальні риси – мелодичну виразність, наспівність, характерні для першої чеської композиторської школи Богуслава Чорногорського, із французькими та італійськими впливами [1, с. 188]. В цілому композиторський стиль митця є близьким до класицизму Й.Гайдна.

Своєрідністю відрізняється і скрипкове мистецтво, що сформувалося на теренах Польщі, і великою мірою пов'язане зі скрипковою культурою України. В основі народного скрипкового мистецтва цих національних культур – традиційна народна форма музикування «троїстих музик», в яких беруть участь дві партії високого регістру та бас. При цьому, якщо мова йде про українське скрипкове виконавство, мусимо вказати на витоки в інструментальній культурі Київської Русі, а сааме – на розповсюдженість струнно-смичкових інструментів, на яких грали професійні музиканти – скоморохи. Це смик (як відомо, смик трактувався не лише як попередник смичка, а і як назва інструмента), розповсюджений до XIV ст., на якому грали «смичники», згодом – триструнні скрипель і скрипиця, на яких грали «скрипотчики», а також триструнні перегудниця, гудок, а виконавці – «гудці», «гудошники», що в контексті становлення російського скрипкового мистецтва розглядає В.Григор'єв [4, с. 246]. Як у Західній Європі скрипка тривалий час співіснувала з віолами, так у Східній – з гудками. За твердженням В.Григор'єва, у Польщі, поряд із народною культурою, що, збереглася насамперед у сільському середовищі (найбільше – на півночі Польщі, яка мала зв'язки з російським Новгородом), у міській музичній побут (насамперед півдня), проникали нові традиції професійного скрипкового виконавства: «Через Краків... що лежить на шляху в Південну Європу, в тому числі в Італію, а також Україну, Чехію, Болгарію, найбільш інтенсивно здійснювалися взаємодії цих двох культурних потоків» [4, с. 211]. Як відомо, саме із дискантовими інструментами краківських майстрів XVI ст., які існували поряд з італійською лірою да браччо, пов'язують праобраз класичної скрипки, а її перші зразки належать краківцям Матеушу Добруцкому (1520–1602) та Марцину Гробличу старшому (1530–1609) [4, с. 211–212]. У музичних центрах Польщі й Литви – Вільно, Краків, Варшаві, Гданьську, Любліні та інших – активно розвивається скрипкове мистецтво, пов'язане, зокрема, з підтримкою шляхтичів Радзивіллів та з діяльністю цехів-братств. До Королівства Польського та, згодом, Польсько-Литовської держави з українських земель входили Руське, Белзьке, Волинське, Київське, Подільське, Брацлавське, Чернігівське князівства. Тому до

вище наведеного ряду центрів, вказаного дослідником польського скрипкового мистецтва В.Григор'євим [4], можемо додати й інші міста. Це насамперед *Львів*, який від XIV ст. був одним із центрів польської культури, а також *Кам'янець-Подільський*, *Київ* та інші міста, які також відіграли значну роль у розвитку європейського скрипкового мистецтва XVII–XVIII ст. За даними, викладеними В. Григор'євим, в Україні, як і в Білорусії, Молдавії, скрипка розповсюджується ще у XV ст.; в Україні у XVII ст. існувала розвинена скрипкова культура з функціонуванням чотириструнного інструменту [4, с. 247]. Як вказує Ю.Лошков, «культурними сферами в Україні, на фундаменті яких формувалися основні різновиди оркестрів того часу (автор розглядає період XVIII–XIX ст. – А.П.), були регулярна армія (військові капели), пансько-маєткова культура (кріпацькі музичні організації), театральне (оркестрові групи антреприз) та аматорське (навчальні заклади, просвітні товариства) середовища» [9, с. 8]. Дослідник стверджує, що перші згадки про гетьманські оркестри з'являються в XVII ст., а в середині XVIII ст. в оркестровій сфері на українських землях відбувся перехід до європейського інструментарію зі збереженням здебільшого традиційних народних засобів музикування та репертуару, а також вказує на прерогативу скрипаля-концертмейстера у керівництві тогочасними оркестрами [9]. Професійне музикування, в тому числі діяльність інструментальних капел на українських землях, що входили до складу Польсько-Литовської держави, від Львова до Кам'янця та Тульчина, підтримувалася магнатами Радзивіллами, Любомирськими, Потоцькими, Острозькими та ін., а також керівником капел Феліксом Ліпінським, про якого дізнаємося як про батька славетного скрипаля. Одним із найдавніших відомих творів скрипкового репертуару у Польщі є «Дума» («Руська дума») на жанрово-інтонаційній основі української думи для сімейства «народних скрипок» пов'язана із традиційними формами музикування. Серед скрипалів, які залишилися найбільш відомими в історії скрипкової культури – М.Мельчевський, А.Яжембський, М.Звезховський, Я.Клечинський, Ф.Яневич та інші митці [4]. Відомою особистістю став Юзеф Ельснер (1769–1854), який у 1792–1799 рр. працював у Львові та, як вказує Л.Кияновська, у львівський період творчості написав декілька струнних квартетів. Дослідниця галицької музичної культури називає і скрипаля Кароля Курпінського (1785–1857), котрий також жив і творив у Мошкові та Львові, вже на початку XIX ст. [7, с. 47–48].

На певній віддаленості від європейських культурних центрів формувалося скрипкове мистецтво *Росії*, яке також, як і польське, було пов'язане з мистецтвом *України*, та в силу історичних і ментальних обставин набуло своєрідних рис розвитку. Керуючись дослідженнями Л.Раабена [12], І.Ямпольського [16], Л.Гінзбурга та В.Григор'єва [4] та інших вчених, окреслимо основні віхи розвитку російського скрипкового мистецтва. Насамперед вкажемо на розповсюдженість гудків і смиків як народних варіантів струнно-смичкових інструментів, відомого з часів Київської Русі, на розповсюдженість інструментального виконавства у княжих, з згодом – у кріпосних ансамблях і оркестрах. На території Росії триструнний скрипель, скрипиця, перегудниця, гудок були розповсюджені аж до XVI–XVII ст., а подекуди гудок звучав до середини XIX ст. [4, с. 246–247]. Основоположником російського скрипкового виробництва вважається Іван Батов (1767–1841) [10] – кріпосний майстер при театрі графа М.Шереметєва в Останкіні, учень московського майстра В.Владимирова, що змайстрував 41 скрипку, а також альти, віолончелі, гітари. Виробництву інструментів сприяло використання скрипки у театральних та інструментальних творах передових митців – Євстигнея Фоміна, Дмитра Бортнянського та ін. XVIII ст. є визначальним для активізації розвитку скрипкового мистецтва. В епоху Петра I, орієнтованого на переймання західноєвропейських тенденцій, засновується придворний оркестр, формуються публічне концертно-салонне життя у Москві та Петербурзі, камерно-інструментальне музикування стає модним у домах аристократії, в Росії виступають відомі зарубіжні скрипалі. Репертуар в основному складається з салонних п'єс для двох скрипок і смичкового баса, та все ж, скрипкове виконавство мало тісний зв'язок з укладеними традиціями народного музикування. Основоположником російської скрипкової культури є Іван Хандошкін (1747–1804), син вихідця з України Євстафія, ймовірно, валторніста і півного у капелі графа Шереметєва. І.Хандошкін став неперевершеним артистом, проводив концертну, пропагандистську та композиторську діяльність. Окрім іншого, у 1785–1890 рр. І.Хандошкін займався справами «консерваторії для музики», яку намагався створити князь Потьомкін в Єкатеринославському університеті, куди закупились інструменти з Італії та підписувалися контракти з італійськими педагогами, і яка проіснувала недовго після смерті Потьомкіна та Катерини II. Певні кроки було здійснено, існував оркестр і хор зі 186 музикантів, які зустрічали у Кременчузі Катерину та Потьомкіна під час подорожі до Криму 1787 року. Цей заклад на українських землях В.Григор'єв називає «першою російською консерваторією» та вказує: «Існуючі дані дозволяють стверджувати, що

Хандошкіну все ж вдалося організувати у першій російській «консерваторії» музичні класи, вивчити музикантів і створити хороший оркестр, що складався з двадцяти семи інструменталістів, а також хор і роговий оркестр» [4, с. 262]. В.Григор'єв стверджує, що «видатний скрипаль свого часу, Хандошкін не тільки підсумував кращі досягнення російського інструментального мистецтва, але й проклав нові шляхи у скрипковому мистецтві, вловив тенденції часу у трактуванні скрипки як концертного інструменту, багато в чому попередив досягнення Паганіні» [4, с. 262], про що вказує І.Ямпольський: Хандошкін «грав багато в чому Паганінієвським образом подібно, грав на одній струні, а також на розстрій для зручнішого творення ефектів» [16, с. 85] (прийом, відомий під назвою «скордатура»).

Таким чином, європейське скрипкове мистецтво пройшло тривалий шлях розвитку і у XVII–XVIII ст. сформувало основні школи, тенденції розвитку, інструментарій. Попри орієнтацію на італійські здобутки на початку XVII століття поступово кожна із національних шкіл почала вирізнятися своєрідним колоритом, створювати власний неповторний стиль.

1. Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики / Игорь Бэлза. – М.–Л. : Гос. муз. изд., 1951. – С. 117–118.
2. Вольдман Я. И. Венская скрипичная школа конца XVIII – первой половины XIX веков. – Том 1 : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 – музыкальное искусство / Вольдман Яков Ильич. – М., 1982 ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissertcat.com/content/venskaya-skripichnaya-shkola-kontsa-xviii-pervoi-poloviny-xix-vekov-tom-1>.
3. Гинзбург Л. Джузеппе Тартини / Лев Гинзбург. – М. : Музыка, 1969. – 230 с.
4. Гинзбург Л. История скрипичного искусства : Учебник для муз. вузов. : В 3-х вып. – Вып. 1 / Лев Гинзбург, Владимир Григорьев. – М. : Музыка, 1990. – 285 с.
5. Григорьев В. . Антонио Вивальди / Владимир Григорьев. – М. : Музыка, 1994. – 224 с. [В надзаг. : Магнитогорский гос. муз.-пед. ин-т им. М. И. Глинки].
6. История исполнительства на струнных инструментах (скрипка и альт) : рабочая программа для музыкальных училищ по специальности 0501.02 «Инструментальное исполнительство» (струнные смычковые инструменты) / Сост. Корыстина Н.Н. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/uchebnye_programmy/istoria_isp_skripka_alt.
7. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Чернівці : Книги–XXI, 2007. – 424 с.
8. Композиторы барокко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.clasmusic.ru/index.php>.
9. Лошков Ю.И. Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII–XX ст. : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури / Лошков Юрій Іванович. – Х., 2008. – 37 с.
10. Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/>.
11. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – 670 с. ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.music-dic.ru/>.
12. Раабен Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства / Лев Раабен. – Л. : Музыка, 1978. – 200 с.
13. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту / Вадим Стеценко. – К. : Музична Україна, 1980. – 80 с.
14. Третьяченко В. Ф. Скрипичные «школы»: история становления / Владимир Третьяченко // Музыка и время. – 2006. – № 3. – С. 24–25.
15. Ядловська З. Г. Скрипкове виконавство як суб'єкт інструментознавчих досліджень / З. Г. Ядловська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2007. – № 4. – С. 81–86.
16. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство : Очерки и материалы. – Ч. 1. / Израиль Ямпольский. – М.–Л. : Музгиз, 1951. – 516 с.
17. Silvela Z. A new history of violin playing: the vibrato and Lambert Massart's revolutionary discovery / Zdenko Silvela. – Universal Publisher USA, 2001. – 25 s.; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bookpump.com/upb/pdf-b/1126670b.pdf>.
18. Sisirkana Dhar Choudhury. The origin and evolution of violin – as a musical instrument: and its contribution to the progressive flow of Indian classical music / Sisirkana Dhar Choudhury. – Ramakrishna Vedanta Math, Kolkata, 2010. – 192 s. ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.exoticindia.ru.com/book/details/origin-and-evolution-of-violin-as-musical-instrument-and-its-contribution-to-progressive-flow-of-indian-classical-music-NAC426/>.

В статье рассматривается общая панорама развития скрипичного исполнительства XVIII–XVII веков, анализируется процесс становления европейских скрипичных школ, выделяются наиболее весомые фигуры представителей скрипичного искусства.

Ключевые слова: скрипичное исполнительство, тенденция, скрипичная школа, скрипка, виола.

The general panorama of development of the violin performens of 17–18th centuries are examined, the process of becoming of European violin schools is analysed, the most famous figures of representatives of violin art are distinguished in the article.

Key words: violin performens, tendency, violin school, violin, viol.

УДК 78.03 : 7.077

Назарій Пилатюк

СПІВВІДНОШЕННЯ «ПЕРВИННОГО ТЕКСТУ – НОВОГО ТЕКСТУ» В МУЗИЧНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Стаття присвячена специфіці прочитання «чужого слова» у жанрах музичного перекладу. На основі різних категоріальних дефініцій за теорією жанрів подається власне трактування функцій жанру, а відтак – особливостей трансформації первинного артефакту у жанрах, які з огляду на ряд вторинних ознак пропонуються визначити як похідні.

Ключові слова: жанр, транскрипція, функція, «чуже слово», переклад.

Наукові визначення жанру в музиці настільки розмаїті та численні, що варто почати зі спостереження О.Сохора: «теоретики і практики згодні лише в тому, що жанр (у відповідності до буквального значення слова) – це рід (вид, різновид, тип) музичних творів, проте визначаються і класифікуються жанри по-різному» [8, с. 232.]. Різничитання категорії жанру, торкаються передусім концептуально-методологічних засад, на основі яких відбувається розмежування жанрових парадигм, оскільки функціонування музичних різновидів у соціумі відбувається доволі динамічно. На сучасному етапі музичний жанр як узагальнююча категорія музичної науки велику увагу приділяє способам взаємодії внутрішніх законів жанру і їх зовнішніми проявами, які кореспондують з реципієнтом.

Однак, як спроби пояснити зміст музичного твору зіштовхуються з феноменологічним обмеженням доступного для вербального вираження пласту почутого і співпережитого в процесі слухання, так і прагнення встановити чіткі межі між жанрами приречені на невдачу, оскільки вони завжди умовні. Ряд дослідників (Є.Назайкінський, М.Бонфельд, Л.Мазель, В.Цуккерман, Г.Бесселер та ін.) слушно вказують на те, що однозначно розділити і диференціювати характеристики тих чи інших жанрів за їх родовими чи видовими ознаками вкрай важко, оскільки кожен з історично складених жанрів в процесі еволюції сформувався як поліфункційний, здатний при тому до варіабельності виконавського плану (нп. оперу можна виконувати в концертному варіанті, ораторію – в сценічному, романс може бути як вокальним, самостійним жанром, так і номером в опері, інструментальною п'єсою, частиною симфонії тощо).

Але найбільш суттєві розбіжності торкаються різновидів реалізації «чужого слова» в музиці, – до них належать транскрипції, обробки, аранжування, парафрази, – неоднозначні і тим самим розділяють участь багатьох музикознавчих термінів. Кожен дослідник вкладає в них свій смисл і застосовує їх по-різному. Точних чітких критеріїв для жанрової дефініції «музики на чужу тему» до цього часу немає. Більшість авторів праць, пов'язаних з музичним перекладом в широкому сенсі слова, звертаються до аналогів літературного перекладу, перекладів з однієї мови на іншу, що видається цілком логічним. Проте оскільки такий підхід вже достатньо широко висвітлений в ряді дисертацій, монографій і статей (О.Жарков, І.Петрик, М.Борисенко, В.Руденко, М.Борисенко, відносно до виконавської інтерпретації – В.Москаленко, О.Катрич, О.Корихалова, Є.Назайкінський, та ін.), запропонуємо ракурс трактування музичного перекладу, спрямований на акцентування соціокультурних та індивідуально-психологічних, креативних засад процесу перекладення, переосмислення попередньо створеного артефакту у новій версії. Усі ці риси проявів жанрових моделей у соціумі впливають з їх функційної призначеності, в яких специфічне місце займають ті, які побудовані на індивідуальній трансформації «чужого слова».

Цим і обумовлена основна мета статті – обґрунтувати засади перевтілення «чужого слова» в музиці крізь призму теорії жанру.

За функціями жанру видається переконливою класифікація Є.Назайкінського, котрий виділяє: комунікативні (пов'язані з організацією художнього спілкування), тектонічні (тобто ті, що

відносяться до побудови музичної форми) та семантичні групи (наділені власним жанровим змістовим колом, яке кожного разу по-новому реалізується в артефакті, співвідносячись з авторським задумом, національним стилем і стилем епохи) [6, с. 96].

Понад класифікацією функцій «всередині» самого жанру, тобто його внутрішніх структур і типових моделей, розміщуються ті музикознавчі системи, які передусім враховують, як той чи інший жанровий зміст резонує «назовні», тобто забезпечує більш чи менш інтенсивне життя жанру в певному суспільному середовищі. Звернемось до класифікації М.Бонфельда, який запропонував всі відомі підходи до жанрових дефініцій згрупувати у трьох напрямках: соціологічному, функційному та об'єктивно-змістовному [2].

Відтак, спираючись на його класифікацію, припускаємо, що з соціологічного пункту розгляду жанр є «видом музичного твору, котрому притаманні певні риси змісту та котрий пов'язаний з певним життєвим призначенням і типом виконання» [10]. Основоположним у соціологічному підході до жанрів стала класифікація німецького музикознавця Г.Бесселера, який диференціює різновиди музичних творів на «ужиткові» («Umgangsmusik»), до яких відносить і джаз, особливо його комерційний варіант початку ХХ ст., і на «представлені» («Darbietungsmusik»), які найбільше концентруються, на думку вченого, в концертній музиці ХІХ ст. [11].

Перша категорія спрямована на сприйняття музики як частини щоденного побуту, на розвагу, тобто, включення музики в життєві будні, а в естетичному плані вона повинна приносити насолоду. В той же час друга категорія «представлених» музичних творів оцінюється головно з професійно-естетичних позицій і покликана інтелектуально і духовно підносити слухачів. Отже, категоріальна диференціація Г.Бесселера ґрунтується на двох основних формах буття музики в соціумі.

З функційної точки зору жанр розглядається у аспекті різноманітних ознак, таких як форма-структура, фактурна формульність, тембральна палітра (склад виконавців), характер, особливості виконання в соціумі тощо. Функційний підхід почасти «вбирає» в себе і соціологічний, але враховує і взаємодію соціального призначення даного жанрового різновиду з системою виразових засобів, породжених соціокультурною та історичною ситуацією.

Дозволимо доповнити функційну систему жанрів, розглянувши транскрипції, парафрази й інші різновиди «музики на чужу тему» як особливий жанровий комплекс, який принципово не вкладається ані в «первинну», ані у «вторинну» групу. Адже за суспільним призначенням такий різновид музичної творчості може відповідати як прикладним цілям, – нп., якщо на основі чужої теми пишеться твір, призначений для танцю або конкретної суспільної події (марш, урочисте святкування, покладання квітів тощо); може входити і в групу «парафольклорних» композицій, якщо темою-інваріантом є фольклорний зразок; але так само творчість на запозичену тему кваліфікується як концертна, тобто приналежна до «вторинної» групи, якщо йдеться про віртуозні транскрипції, що мають суто сценічну спрямованість.

Важко однозначно помістити переклади в будь-яку групу і за складом виконавців, оскільки ці жанри можуть виконуватись як одним музикантом, так і великим оркестром, перевтілюватись у музично-театральному ракурсі (наприклад, балет «Повернення Баттерфляй» М.Скорика побудований на темах опер Дж.Пуччіні, в яких співала С.Крушельницька).

Тому у функційній класифікації жанрів пропонуємо назвати «твори на чужу тему» – «змішаною групою», оскільки це група, яка має інший модус соціальної характеристики і складу виконавців, і може отримати самостійну диференціацію своїх підвидів, аналогічно до вищепроаналізованої.

Щодо третього, об'єктивно-змістовного параметра класифікації жанрів, для означення процесів жанрових перехресень і взаємодій впроваджено емке поняття жанрового синтезу, який «володіє множинністю форм: жанрова поліфонія, жанрова зображальність, жанрове «цитування», жанрова модуляція, жанрова мутація, жанрова інтерпретація та ін.» [10, с. 214].

Об'єктивно-змістовний параметр жанру окреслив Є.В.Назайкінський, котрий вбачав у ньому «багатоскладову сукупну генетичну структуру, своєрідну матрицю, по якій створюється та чи інша художня цілість» [6, с. 94–95]. Вчений вкладав у це визначення комунікативний зміст, оскільки розглядав жанр як типову модель твору у структурі комунікації. На цій підставі він робить висновок, що комунікативні прояви жанру не встановлюються раз і назавжди, а здатні змінюватись. Він окреслює «кістяк» комунікативної структури, типової для будь-якого жанру, який передбачає умови виконання і відносини, завдяки яким музиканти-виконавці спілкуються зі слухачами [6, с. 97].

Для жанрів, пов'язаних зі зверненням до раніше написаних артефактів, об'єктивно-змістовний параметр є лабільним, еволюціонуючим і змінним.

М.Бонфельд у своїй дефініції трьох основних підходів до жанру спирається головню на компендіум радянської і пострадянської літератури з цього питання. Проте для ряду західноєвропейських авторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (Ю.Хомінський та К.Вілковська-Хомінська [13], М.Бжоска [12], Г.Данузер [14] та ін.) притаманний більш синтетичний підхід до категорії жанру, в якому об'єднані історичні, соціопсихологічні та специфічно музичні рівні. Одним з репрезентативних досліджень, присвячених огляду жанрів від зародження до сучасності, стала 15-томна історія музичних жанрів, видана німецьким видавництвом Лаабер (Laaber) з 1998 до 2008 р., в якій основний акцент кладеться на еволюційно-стильовий ракурс висвітлення проблематики, з стислим узгодженням розвитку жанрів та соціокультурних запитів на кожному історичному етапі.

Крім того, переконливим видається одне з філософських визначень музичного жанру В.Суханцевої, що тяжіє до універсалізації поняття: «конкретний музичний жанр, що впливає на поверхню культури в якості нормативно-естетичного комплексу стійких змістовно-конструктивних ознак, в контексті стилеутворення інтегрується в цілісність більш високого порядку. При цьому властиво жанр, зберігаючи типову впізнаваність, розкривається в глибину і назовні, здобуває культурно-смыслову доповнюваність і, природно, втрачає утилітарні, обрядово-етикетні функції. Жанр, властиво, і являє собою конкретно-історичну локалізацію людського космосу, бо онтологічна, бутійна преамбула його кристалізації дана в оформленості і завершеності, в остаточній культурній міфологемі» [9, с. 142].

Конкретизуючи наведену естетико-філософську дефініцію жанровості як універсальної категорії, проектуємо її на музикознавчу сферу і пропонуємо власне визначення, згідно з яким **будь-який музичний жанр являє собою доволі стійку нормативну структуру з притаманним їй впізнаваним комплексом виразових засобів, наділену в певному історичному, національному і соціальному континумі рядом буттєвих функцій і відповідно до цього сформованим образно-смысловим рядом.**

Прийнявши подані дефініції різновидів жанрів, як специфічно-музикознавчого, так і філософсько-антропологічного характеру, стає очевидним, що спосіб існування жанрів, що спираються на чужу музику, доволі суттєво відрізняється від основних, хоча й виявляють ряд спільних з ними рис. Спільність полягає в тому, що жанри, в основі яких лежить трансформація чужої музичної ідеї, формуються у колі тих же онтологічних передумов, що й основні, тобто породжені конкретно-історичними та суспільними обставинами. Проте на відміну від останніх, жанри, пов'язані з переробкою чужої музики, зумовлені водночас умоглядними передумовами, оскільки являють собою своєрідну «надбудову», «конспект», версію одного з первинних жанрів, втіленого в конкретному артефакті. Враховуючи всі ці проблеми, перш, ніж окреслити історичні етапи розвитку скрипкового перекладу в європейській культурі, звернемось до етимології не родового поняття *перекладу*, а до *етимології* його жанрових різновидів.

Оскільки щодо основних жанрів були подані певні класифікаційні системи, видається слушним представити й аналогічні існуючі в музикознавстві системи щодо похідних жанрів. Одну з найбільш докладних таких систем створив Я.Мільштейн щодо фортепіанних творів Ф.Ліста, що винятково інтенсивно і різноманітно працював з «чужим словом», причому відносився до цієї сфери композиції з рівною ж відповідальністю і самопосвятою, як і до написання оригінальних творів.

Як зазначає Я. Мільштейн, «у композитора зустрічаємо сім різних позначень, чотири з яких, очевидно, вжиті ним в галузі транскрипцій вперше: 1. обробки (Bearbeitungen); 2. Фантазії (Fantasien); 3. Ремінісценції (Reminiszenzen); 4. Ілюстрації (Illustrationen); 5. Парафрази (Paraphrasen); 6. Фортепіанні партитури (Partitions de piano, Klavier-Partituren); 7. Перекладення (Transkriptionen, Uebertragungen)» [5, с. 183]. Очевидно, що це найбільш детальна класифікація похідних жанрів. Вона вказує на те, що Ліст надавав істотного значення роботі з чужими текстами – і як піаніст, і як композитор.

Притому слід враховувати, що в кожне з цих понять Ліст вкладав ширше коло значень, які Я. Мільштейн детально розтлумачує. Наприклад, такий різновид, як «фортепіанна партитура» означав для композитора «такий переклад оркестрового твору, в якому по можливості збережені всі голоси оркестрової партитури: немає ні скорочень, ні додавань... це, наприклад, перекладення «Фантастичної симфонії» Берліоза, симфонії Бетовена» [5, с. 184].

Найбільш об'ємне з усіх наведених жанрових понять, транскрипцію Ліст теж розуміє як артефакт, в якому роль автора нової версії є не менш вагомою, ніж автора оригіналу, як «переклад музичного твору, написаного для голосу, одного інструменту чи групи інструментів, на інший, вільну передачу змісту цього твору «іншими звуковими засобами» [5, с. 184]. Але саме його транскрипції,

тобто ті опуси, які він сам позначає даним терміном, виявляють нерідко синтетичний характер, притаманний іншим різновидам.

Природно, що подібний поділ творів на запозичені теми – тим більше в романтичну добу з пануючою естетикою індивідуальної свободи творчості – не міг не бути умовним. «Ліст сам ніколи не міг визначити точно, що слід вважати «фангтазією», а що «ремінісценцією», що – «парафразою», що – «ілюстрацією»... Слово «transkribiert», впровадженням якого він особливо пишався, виражало у нього щось середнє між більш чи менш строгою обробкою і вільною фантазією» [5, с. 185].

Представивши тлумачення різновидів роботи з «чужим словом» відносно до творчості Ф.Ліста, розглянемо детальніше окремі різновиди жанрів, пов'язаних з виникненням нових версій попередньо написаного твору в музиці з позиції сучасного музикознавства та спроектуємо їх передусім на скрипкову творчість.

Найпоширенішим відносно скрипкового перекладу є поняття «транскрипції». Саме слово «транскрипція» вживається в багатьох галузях науки, як точних, так і гуманітарних. Зокрема транскрипція в біології – процес синтезу РНК з ДНК, один з етапів біосинтезу білків; транскрипція в лінгвістиці – запис фонетичного звучання мови та ін. Натомість терміном «транскрипція» в сучасній музичній практиці позначається переробка музичного твору для іншого інструменту або голосу. Транскрипція поділяється, в свою чергу на два різновиди: перекладення музичного твору (аранжування) чи його вільна віртуозна обробка (концертна транскрипція).

Інший вид перекладу – парафраз, як і транскрипція з плином історичного розвитку жанрового різновиду отримав кілька тлумачень. Парафрази теж вживаються в різних галузях гуманістичних знань. В музиці парафразом найчастіше називають інструментальну п'єсу віртуозного характеру на оперні теми або народні мелодії. До парафраза дуже близьке попури, що однак в ХХ ст. втрачає популярність у виконавському мистецтві.

Широко вживані терміни, такі як «обробка» чи «опрацювання», а також наближені до них «фантазія на тему», «імпровізація на тему» більш безпосередньо пов'язані з музичною інтерпретацією і композиторською діяльністю, тому не викликають подібних розбіжних інтерпретацій чи тлумачень, хоча й тут повної однозначності немає. Згадана неоднозначність тлумачень має й об'єктивні причини. Позначення «переклад, обробка, аранжування, транскрипція, парафраза» походять з різних мов – деякі з них є питомо українські, або є перекладами з латинської, грецької, німецької, французької мов, тому в кожній «рідній мові» мають спектр значень і відносяться до різних сфер діяльності. Так, «обробка» і «переклад» – українські слова (обробляти щось чи перекладати щось). «Транскрипція» – латинське слово (transcriptio, букв. – переписування), парафраза - грецьке, що позначає переказ. Врешті «аранжування» походить від німецького arrangieren чи французького arranger, що буквально означає «приводити в порядок, влаштовувати». Як бачимо, всі ці позначення відносяться до різних, хоча і близьких галузей людської діяльності, спрямованих на роботу з матеріалом, який в результаті цієї роботи набуває нових якостей, смислу і порядку.

Всі жанрові різновиди, що мисляться як «музика на основі чужого твору» – обробки, транскрипції, парафрази і т.п. і відрізняються від інших видів оригінальної композиторської творчості. За походженням, статусом, функціонуванням вони представляють особливий рід музики, комплекс жанрів, в цій якості особливого жанрового різновиду і повинні розглядатися.

Непростим завданням видається позначення видового поняття, яке відобразило би цілісний жанровий спектр «музики на чужу тему». Так, М.Арановський окреслює супутні жанри опери як «супроводжуючі жанри» [1, с. 147]. Трапляються визначення «вторинні жанри» чи «транскрипційні жанри» [7, с. 48]. Загалом кожне з визначень можна прийняти, оскільки воно виділяє якусь суттєву функцію жанру – супроводжує, повторює чи транскрибує. Проте, відповідно, інші функції залишаються в цьому випадку невисвітлені. В німецькому музикознавстві створення опусу на основі переробки якогось першоджерела називається парафразою (Paraphrase) чи пародією (Parodie). Однак в силу того, що ці позначення в українській мові, набувають іншого відтінку, назви «парафразовані жанри» чи «пародійні жанри» можуть викликати небажані асоціації. Тому видається слушним впровадити загальне родове поняття і назвати жанри «музики на чужі теми» *похідними*, оскільки вони виникають на основі вже існуючих, тобто в будь-якому випадку *походять* від оригінальних жанрів і, таким чином, трактуються як новоутворення на основі попередньо створеного цілісного художнього тексту. Обраний термін дозволить відокремити часткове використання «чужого слова» в оригінальному творі – цитата, алюзія, стилізація фрагменту тощо – від трансформації відносно цілісного «чужого тексту» в новій версії.

Цей термін вживається в літературі, зокрема в публікаціях про рок-, поп-, треш-музику й інші напрями сучасної масової музичної культури. Проте й серйозні музикознавчі дослідження,

звертаються до нього, хоча й не ставлять у центр категоріального апарату. М.Борисенко, розглядаючи жанр транскрипції, вказує: «Суттєвим для транскрипції є і жанровий аспект, оскільки вона – особливий, *похідний* (виділення моє – Н.П.) жанр, що враховує жанрові ознаки оригіналу, але цілком до них не зводиться і часто навіть модифікує. В цілому для неї показовою є гетерогенна жанрова природа, що реалізується і на рівні стильової неоднорідності (стильовий синтез). Принципи синтезу відповідають певному характеру взаємодії двох систем – «своє – чуже», «система оригіналу» - «система версії» [3]. Термін є офіційним в українському законодавстві і прописаний в Законі України «Про авторське право і суміжні права»: «Похідний твір – твір, що є творчою переробкою іншого існуючого твору без завдання шкоди його охороні (анотація, адаптація, аранжування, обробка фольклору, інша переробка твору) чи його творчим перекладом на іншу мову (до похідних творів не належать аудіовізуальні твори, одержані шляхом дублювання, озвучення, субтитрування українською чи іншими мовами інших аудіовізуальних творів)» [4]. Ця дефініція дозволяє стверджувати, що похідні жанри володіють рядом особливостей порівняно з первинними. Тому можна здійснити їх порівняльний аналіз за загальними принципами жанро- і формотворення.

Спільна риса основних і похідних жанрів обумовлена тим, що і одні, й інші виникають та функціонують в певній соціальній ситуації, відповідно до етапу художньої еволюції середовища. Їх виникненню сприяють сформовані в середовищі слухачькі потреби і умови функціонування музики в суспільстві на певному рівні духовних запитів. Похідні жанри створювались, в першу чергу, виконавцями, і мали виконавське, а не композиторське походження. Вони були тісно зв'язані з імпровізаціями на теми і нерідко виростили з них. Та й в наступні епохи транскрипції, фантазії, парафрази і інші різновиди похідних жанрів приваблювали увагу композиторів, які самі були видатними виконавцями і нерідко створювали їх з метою розширення свого репертуару. Крім Паганіні, протягом ХІХ – початку ХХ ст. варто згадати піаністів Ф.Ліста, А.Рубінштейна, С.Рахманінова, Л.Годовського, Ф.Бузони, М.Равеля, скрипалів Й.Йоахіма, Е.Ізаї, П.Сарасате та ін. Похідні жанри в романтичний та постромантичний період існують на межі виконавського і композиторського процесу. Тому їх можна назвати інтерпретаційними жанрами, оскільки вони інтерпретують існуючу музику.

Але такі закономірності притаманні й основним жанрам: їх становлення пов'язане із соціокультурними процесами в історичній перспективі і відображає цивілізаційний рух суспільства. Відмінність та ієрархія обох різновидів у системі музичної творчості полягає в тому, що похідні жанри виникають на підставі основних і являють собою їх переосмислення відповідно до соціопсихологічних і культурно-історичних обставин. Вирішальним фактором у творчому процесі – на рівні формування задуму – стає вибір твору-першоджерела автором нової версії. Вибір, в свою чергу, визначається рядом суб'єктивно-об'єктивних мотивів – духовними запитами епохи, модою, пануючими смаками, популярністю твору, особистими симпатіями автора, бажанням виразити данину поваги, привабити увагу до незаслужено забутого твору, навіть містифікацією і т.п. Часто умовою вибору є попереднє знайомство публіки з «основним» твором, котрий відіграє роль інваріанту для подальших версій. Похідні жанри потребують від слухача особливої установки сприйняття і орієнтовані на попереднє знайомство слухачів з твором-першоджерелом.

Але ця прив'язаність впливає на їх функціонування і тривалість художнього життя. Із втратою твором-першоджерелом суспільного запиту втрачають свою актуальність та привабливість і відповідні похідні жанри. Як тільки опера виходила з моди і забувалася слухачами, втрачали значення і твори, створені на її теми. Для слухачів іншого покоління, незнайомих з оригіналом, подібні похідні твори є в значній мірі «мертвими». Ймовірно, в цьому полягає одна з причин меншого художнього запиту сучасним слухачем на парафрази і фантазії на теми колись популярних музично-театральних вистав, створених Ф. Лістом, хоча свого часу вони викликали загальний захват – адже вони написані на теми забутих сьогодні опер.

Похідні жанри інтерпретують оригінал за допомогою конкретно-історичних музичних засобів, відображаючи сприйняття сучасників, художні смаки і виконавський рівень своєї епохи. Можна сказати, що вони володіють актуальністю і адресуються до конкретної «сьогоднішньої» аудиторії навіть в більшій мірі, ніж це притаманно зразкам оригінальних жанрів. І все ж найвидатніші твори похідних жанрів переживають свій час (обробки концертів А.Вівальді, здійснені Й.С.Бахом для клавіру чи інших інструментальних складів, обробка Ш.Гуно прелюдії С-dur Баха з першого тому ДТК, транскрипції Ф.Ліста, С.Рахманінова, Ф.Крейслера і т.д.).

Стисло зазначимо суттєві характеристики похідних жанрів з точки зору взаємодії текстів первинного артефакту – і змін, внесених до його версії.

Текст похідного твору засновується на тексті твору-першоджерела і з ним співвідноситься. Він є результатом інтерпретації тексту початкового твору і вступає з ним у певні відношення. Ці відношення текстів можуть бути різними – від близького слідування за першоджерелом до вільного з ним поводження, з численними градаціями між крайніми полюсами. «Похідний твір» може бути простим «переказом» твору-першоджерела, зробленим з допомогою інших виконавських засобів (нп., фортепіанний переклад оркестрової музики), його далеким варіантом, або радикальною трансформацією з істотною зміною всієї системи «вторинних по специфічності» засобів виразності - фактури, тембру, смислу початкового твору. Характер взаємовідношень «первинного тексту – нового тексту», змінюючись протягом історичних періодів і в різних національних школах, соціальних сферах залежав від багатьох об'єктивних та суб'єктивних факторів, які еволюціонували так само, як і цілісна художньо-естетична система. Це торкалось мети створення нової версії раніше написаного артефакту, ступеня усвідомлення цього матеріалу як «чужого», прояву творчої індивідуальності – духовного «єго» композитора на основі «іншого» тексту, радикальності його задуму щодо первинного тексту, виду використання оригіналу, ступеня втручання в нього і т.п.

Специфікою даної жанрової групи вважаємо те, що в перекладах (як у всіх різновидах похідних жанрів) особливого смислового навантаження набувають вторинні за специфічністю засоби виразності, до яких належать: фактура, тембральні характеристики, динаміка, агогіка. Вони визначаються як вторинні через ознаки матеріального чи діяльнісного прояву, які зустрічаються в інших видах людської діяльності, а не лише в музиці. Вони виступають і «зв'язкою» між музичним змістом і його суб'єктивною проекцією у свідомості реципієнта на коло асоціацій та уявлень.

Так, зміни у фактурі – введення додаткової орнаментики, підголосків, другого (наступних) контрастних супроводжуючих голосів тощо – здатні реінтерпретувати образну систему оригіналу, надаючи музичній тканині іншої щільності, рухливості, смислових відтінків. Будучи неспецифічним засобом музичної виразності, у змінах в похідних жанрах фактура виступає одним з чинників, котрі видозмінюють сприйняття засобів першого специфічного ряду: мелодики, гармонії, ритму. Фактура у всіх похідних жанрах (включно з варіаціями на тему чи фантазіями) виявляється лабільним елементом порівняно з інваріантом і неодмінно змінюється, виявляючи нові технічні можливості інструменту чи виконавського складу, які еволюціонували протягом періоду, що відділяв оригінал від похідної версії.

Висновки. Розглянувши деякі системи жанрової класифікації, з'ясувавши співвідношення основних жанрів та творів «на чужу тему», які запропоновано об'єднати терміном «похідні», приходимо до висновку, що цей пласт музичної творчості має настільки ж розгалужену структуру, що й система основних жанрів. Утворюючи таким чином своєрідну паралельну жанрову систему, похідні жанри розкривають деякі світоглядно-стильові принципи на тому чи іншому етапі історичної еволюції музичної культури. Наскільки первинні жанри формуються в залежності від диференційованих і розмаїтих відносин «індивідуум – соціум», настільки й похідні виявляються ще більш показовим відображенням ціннісних орієнтирів, способу естетичного сприйняття соціальної заангажованості музики в тому чи іншому середовищі. Спосіб передачі, відбору, переосмислення образно-інтонаційного сенсу інваріанту віддзеркалює доволі об'ємний комплекс творчо-світоглядних стимулів, як і напрямів та способів, якими автор похідної версії послуговується для створення «свого – не свого» артефакту.

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства / М.Арановский. – М. : Композитор, 1998. –
2. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М.Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006.
3. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / М.Ю.Борисенко // 17.00.03 – музичне мистецтво. – Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2005.
4. ЗАКОН УКРАЇНИ Про авторське право і суміжні права [Електронний ресурс] // режим доступу: http://zahyst.in.ua/uploaded/files/laws/zakony/avtorske_pravo_i_sumizhni_prava.txt
5. Мильштейн Я.И. Ф.Лист. В 2-х т. / Я.И.Мильштейн. – М. : Музыка, 1956. – Т. 1.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е.Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003.
7. Соловьёв А. Парадигмы джаза / А.Соловьёв / Советская музыка. – 1990. – №7. – С.45–52.
8. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А.Н.Сохор. – Л. : Советский композитор, 1981.
9. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В.К.Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.
10. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы / В.А.Цуккерман. – М. : Музыка, 1980.
11. Bessler H. Das musikalische Hören der Neuzeit / H.Bessler. – Berlin, 1959.

12. Brzoska Matthias. Die Geschichte der musikalischen Gattungen / Matthias Brzoska. – Laaber : Laaber-Verlag, 2006.
13. Chomiński J.M. Formy muzyczne / J.Chomiński, K.Wilkowska-Chomińska. – Т. 1–5. – Warszawa : PWM, 1974–1987.
14. Gattungen der Musik und ihre Klassiker /Hrsg. von H. Danuser. – Laaber : Laaber-Verlag, 1998.

Стаття посвячена специфіке прочтения «чужого слова» в жанрах музыкального переложения. На основе различных категориальных дефиниций по теории жанров представлена собственная трактовка функций жанра, а следовательно – особенностей трансформации первичного артефакта в жанрах, которые, учитывая ряд вторичных признаков, предлагается определить как производные.

Ключевые слова: жанр, транскрипция, функция, «чужое слово», переложение.

The article is devoted the specific of reading of «stranger word» in the genres of the musical setting to. On the basis of different category on the theory of genres own interpretation of functions genre is presented, and consequently – features of transformation of primary artefact in genres which, taking into account the row of the second signs, it is suggested to define as derivatives.

Key words: genre, transcription, function, «stranger word», setting to.

УДК 78.03

Тетяна Жуковська

ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОГО ДІАЛОГУ: АВТОР МУЗИЧНОГО ТВОРУ – ВИКОНАВЕЦЬ

У статті запропоновано концепцію визначення виконавської культури як комунікативної системи, яка включає в себе процеси інтерпретації та реценції. Автор осмислює проблему інтерпретації музичного твору з позиції культурного діалогу композитора і виконавця, застосовуючи герменевтичний та семіологічний підходи до вивчення проблеми. Поняття «виконавська культура» аналізується у культурологічному, філософському, мистецтвознавчому та музикознавчому контекстах.

Ключові слова: виконавська культура, музична комунікація, інтерпретація, семіотика, герменевтика, культурний діалог, композитор, виконавець.

Виконавство є особливим видом діяльності, який має велике значення для актуалізації музики як мистецтва. Воно забезпечує реальність існування музичних творів, яка завжди пов'язана з процесом інтерпретування.

В українському мистецтвознавстві питанням виконавської культури і творчості музиканта-виконавця присвячені наукові праці О.Бенч, Ж.Дедусенко, Н.Жайворонок, Т.Зінської, Л.Касьяненко, О.Катрич, М.Кононової, І.Коханик, О.Маркова, В.Москаленка, П.Муляра, Ю.Некрасова, Т.Роциної, С.Тишко та інших. Музичне виконавство досліджується як феномен музичної культури, осмислюється як самодостатнє художнє явище, активно вивчаються історія формування та розвитку виконавських шкіл, особливості індивідуального виконавського стилю музиканта тощо.

Втім ця проблема потребує поглибленої розробки та осмислення у широкому культурологічному контексті, що вимагає з'ясування суті терміну «виконавська культура» з філософських, естетичних, культурологічних позицій і, відповідно, розроблення методології дослідження цього феномену.

У пропонуваному дослідженні виконавська культура розглядається як комунікативна система, в якій інтерпретація є комунікативним процесом розкодування інформації. Для висвітлення проблеми інтерпретації пропонується застосування семіологічного (при вивченні провідних знакових форм) і герменевтичного (для виявлення природи інтерпретаційного процесу) підходів. Застосовано також системний підхід (для комплексного вивчення проблеми виконавської культури); порівняльно-історичний (для виявлення специфіки прояву різноманітних історичних явищ у сучасній виконавській культурі); діалогічний підхід (при зіставленні авторських концепцій композитора і виконавця, виконавця і слухача); методологія культурологічного дискурсу (для осмислення виконавського мистецтва як явища культури).

© Жуковська Т., 2012–2013

Метою статті є виявлення особливостей творчого діалогу автора музичного твору та виконавця у процесі інтерпретації музичного твору.

Виконавське мистецтво у соціокультурному просторі України кінця ХХ-початку ХХІ століття зазнало відчутних змін, що актуалізувало посилення інтересу до його вивчення. Актуальним для сучасної наукової думки є вивчення особливостей виконавського мистецтва доби постіндустріального розвитку – ХХІ століття, коли особливого значення набуває аудіо-, відеозапис та змінюються умови розвитку і функціонування виконавства.

Для осмислення поняття «**виконавська культура**» в контексті даного дослідження доцільно проаналізувати поняття культури саме у комунікативному аспекті.

У широкому значенні культура є складним, багатограним явищем, що історично розвивається і є способом пізнання дійсності. Складна внутрішня понятійна структура категорії «культура» відбиває її «пограничний» характер, тому науковий інтерес до її вивчення виникає в різних галузях знань. На сьогодні існує безліч теоретичних концепцій та понад 400 визначень поняття культура. Наприклад, С.Н. Іконнікова вважає культуру «...складною, відкритою системою, що охоплює різні сторони взаємодії людини з іншими речами і з собою...Комунікативна сутність культури породжує діалог, стимулює творчість і активність, пізнання та розуміння» [3, с. 19]. У контексті творчої діяльності людини культура постає як спосіб реалізації творчих можливостей людини.

У зв'язку з глобальними змінами суспільної свідомості на зламі століть спостерігається активізація комунікативної функції культури. Культура і комунікація перехрещуються в концепціях культурної комунікації, які в ХХ і, особливо, в ХХІ столітті набувають гострої актуальності. Сучасний музикознавець О.Берегова, досліджуючи проблему комунікації в соціокультурному просторі України, доводить, що «...комунікація сприяє повноцінному функціонуванню культури. Взаємозв'язки культури і комунікації настільки міцні й різноманітні, що пояснити причини виникнення багатьох явищ культури можна лише через призму комунікативного підходу» [1, с. 7].

Слову *communicatio* (лат. – робити спільним, пов'язувати; спілкуватися) як мінімум дві тисячі років, і в культурному контексті воно означало «радитися зі слухачем». Саме таким було уявлення щодо функціонування комунікаційних процесів у часи Арістотеля – автора першої комунікаційної моделі: «оратор – мова – аудиторія».

Виконавська культура завжди пов'язана з інтерпретуванням, яке є своєрідним комунікативним процесом. Його можна уявити за допомогою комунікативної моделі:

автор	-	інтерпретатор	-	аудиторія
(музичний твір)	-	відтворення	-	сприйняття

Отже виконавська культура є певною комунікативною системою, яка включає в себе процеси інтерпретації та реценції. Метою будь-якого комунікативного процесу є досягнення згоди, порозуміння. В даному дослідженні поняття «культурної комунікації» торкається «порозуміння» виконавця-інтерпретатора з автором музичного твору, тобто виконавець намагається вірно зрозуміти та відтворити крізь призму свого світогляду авторську концепцію, зашифровану у нотних знаках. Виконавська культура є цілісною комунікативною системою, що забезпечує відтворення світових творчих надбань, незалежно від часу їх створення, у множинній кількості інтерпретацій та реценцій.

Проблема розуміння є однією з ключових проблем герменевтики і розроблялася вченими-філософами В.Дільтеєм, Е.Гуссерлем, М.Гайдеггером, Г.Гадамером. Враховуючи недостатній ступінь дослідження виконавського мистецтва крізь призму культурної комунікації, пропонуємо розглянути проблему інтерпретації у виконавському мистецтві саме з позиції герменевтики як науки про тлумачення, застосовуючи при цьому семіологічний підхід до вивчення її природи.

Термін «інтерпретація» походить від латинського *interpretatio*, що в перекладі значить «тлумачення», «роз'яснення». М.Ямпольський визначає інтерпретацію як «...художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору у процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразними та технічними засобами виконавського мистецтва» [9, 549].

Мистецтво інтерпретації своїм корінням сягає у давнину по своїй суті тісно переплітається з герменевтикою – вченням про тлумачення. Герменевтика виникла у давньогрецькій філософії як мистецтво інтерпретації волі богів. У широкому розумінні герменевтика виступає як метод інтерпретації текстів та явищ культури.

Ф.Шлеєрмахер визначив герменевтику як універсальне вчення про розуміння і першим звернув увагу на залежність інтерпретації від духовного світу інтерпретатора. Поряд з В.Дільтеєм,

Е.Гуссерлем, М.Гайдеггером, вагомий внесок у дослідження проблеми розуміння зробив Георг Гадамер. Теорія Гадамера докорінно змінює погляд на основи герменевтичної практики. На думку автора, неможливо провести чітку межу між розумінням і інтерпретацією. Використовуючи термін «розуміння» відносно культурологічних досліджень, Гадамер прагне довести, що при дослідженні феномену розуміння найбільш показовим є «досвід мистецтва». Оскільки у творі мистецтва опредметнюється і втілюється дух епохи, сутність певної культури, Гадамер пов'язує з мистецтвом універсальний аспект герменевтики. Розуміння твору мистецтва, за Гадамером, стає подією в житті того, хто його сприймає, відбивається в проекції всього його життя та індивідуального досвіду й, таким чином, невіддільне від певної інтерпретації. На думку філософа, для розуміння твору мистецтва, потрібно, щоб він викликав відгук в душі, став «своїм», але при цьому був утриманий як певне ціле й тому «інше», не тотожне внутрішньому світові того, хто його сприймає [2].

У ХХ столітті герменевтика стає повноправним методом гуманітарних наук, перетворюється на філософське вчення про буття. У сучасній методології наукового пізнання герменевтика – це вчення про розуміння, про способи розуміння текстів і досягнення взаєморозуміння між людьми. Діяльність герменевта здійснюється найбільше через практику роботи з текстами, через зіставлення їхнього змісту з досвідом «сучасності». Це діалог, за допомогою якого народжується новий зміст – етап життя традиції і самого тексту.

Відомий музикознавець Олена Маркова зазначає, що «...виконавець завжди задіяний в ролі «тлумачника», «герменевта» нотних знаків і закладеного в них звучання, – але з обов'язковим виходом на художній смисловий «стрижень», який так чи інакше включає в себе «чари спів-мислення епох», як мінімум, епохи творчості композитора та часу виконання» [6, с. 34]. Виконавство породжує музику не тільки генетично-стилістично, етимологічно-творчо («передчуття» в композиції), а й онтологічно: за В.Медушевським лат. *interpretatio* і рос. *исполнить-восполнить* співпадають в якості «доповнення до досконалості-повноти. Онтологією виконавства О.Маркова називає вчення про архетипічні знаки композиторського тексту як знамення одухотворення акта творчості [6].

Виконавське мистецтво багато в чому пересікається з композиторським, існує багато спільних законів, за якими вони розвиваються, проте проведення аналогій між ними не можливе. Це пояснюється тим, що завдання, які виникають перед виконавцем та композитором, природа їх творчого акту суттєво різняться. Творчість виконавця починається там, де творчість композитора вже фактично закінчена. Композитор своїм твором дає ніби імпульс для творчості виконавця, але разом з тим певним чином обумовлює характер цієї творчості. Свобода творчого акту виконавця в значній мірі обмежується колом образів, які пропонує композитор. З іншої сторони, і композитор опиняється в залежності від виконавця внаслідок самої природи музики як мистецтва, потребуючого виконання.

Творча діяльність професійного музиканта є багатогранною. Серед цих творчих «профілів» ми вирізняємо «творчо-пошуковий», «виконавсько-відтворювальний» та «інтерпретуючий» напрями. Творчо-пошукова спрямованість характерна для написання музики. Виконавсько-відтворююча – для реалізації музичного твору у звучанні. Інтерпретуюча – для розкриття її виразного потенціалу.

У музичній практиці перелічені напрями доповнюють один одного, але разом з тим, кожен з них має свої чітко виражені специфічні особливості. Музична інтерпретація є однією з форм музичної творчості, цей процес співвіднесений з музичним твором, що протікає вже після його написання. Мова йде про «вживання» у внутрішній художній світ твору, коли останній стає для інтерпретатора немов би своїм, зараз творимим. «У змісті кожного твору завжди присутні дві сторони: об'єктивна (предмет мистецтва) та суб'єктивна (тлумачення твору мистецтва художником, оцінка ним явища дійсності). Відображуючи дійсність, художник так чи інакше її оцінює, пропонує власне бачення світу» [7, с. 20]. У виконавській практиці об'єктивна та суб'єктивна сторони художньої творчості взаємопроникають, тісно переплітаються, виступаючи щоразу у нових зв'язках. Тому слід зазначити, що дані категорії в мистецтві виступають у діалектичній єдності.

Для з'ясування комунікативної сутності інтерпретаційного процесу, доцільно застосувати інформаційний підхід до його вивчення, який представлений інформаційно-комунікативною системою «композитор – виконавець – слухач». Для виявлення об'єктивних закономірностей музично-творчої діяльності сучасне музикознавство використовує висновки теорії структур, інформації та семіотики.

Семіотика (від грецького *semeiot* – знак, ознака) є наукою про знаки, знакові системи та знакову комунікацію. Семіотика надає широкі можливості дослідження тексту, його реконструкції. Оскільки семіотика є системною наукою про знаки, то предметом її дослідження є семіозис як процес інтерпретації знаків, процес породження значення.

Ще за часів античної традиції стародавні греки розуміли під поняттям семіозису те, що виступає як знак, те на що він вказує, або до чого відсилає. Філософського значення поняття семіозису набуває з активним початком формування семіотики як самостійної науки. Одним із засновників сучасної семіотики є Чарльз Пірс, який вперше застосував поняття «семіозис». Проблемами семіозису займалися представники різних шкіл сучасної семіотики: Р.Барт, Ю.Лотман, Ч.Морріс, А.Нестеров, У.Еко та інші. Сучасна дослідниця О.Капічіна зазначає, що «семіотика Пірса робить акцент на процесі семіозису, тобто на процесі означування, сполучення об'єкта і деякого уявлення... Основою його семіотики є вчення про три універсальні категорії – якості, відношення і репрезентації» [4, с. 12].

Вважаючи музику за одну з комунікативних систем, вчені (О.Ніколаєв, С.Раппопорт, Г.Орлов) звертаються до теорії інформації. Так С.Раппопорт зазначає, що «...в семіотичному розрізі виконавство виступає як перехід духовного художнього змісту з нехудожньої матеріальної системи в художню» [8, с. 6]. Саме тому виконавство є творчим актом, а не репродукцією, не механічним перекладом музичної семіотики в сферу реального звучання.

Нотний запис підлягає «озвученню» виконавцем, який читає нотний запис очима, в уяві відтворюючи звучання, чи розучує, а потім виконує на концерті, чи грає з аркуша музичний твір, написаний композитором. Кібернетичний підхід до музично-виконавської діяльності дозволяє зосередити увагу на двох аспектах вивчення і виконання музичного твору. Це, передусім, рівноцінність засобів передачі повідомлення при однозначності взаємодії двох систем: системи передавача (композитор) і системи отримувача (виконавець). Тільки знання виконавцем всіх правил кодування може забезпечити відповідність декодованої музики задуму композитора.

Таким чином, нотний запис – об'єктивна основа виконання. Зміна тексту, неточне його відтворення руйнує художній образ, закодований композитором засобами музичної семіотики. Це правило діє на основі єдності комунікативного процесу «відправник-отримувач», його дотримання є єдиним засобом існування самої системи комунікації.

З іншого боку, оскільки теорія інформації розуміє кодування повідомлення як послідовність виборів з деякого кінцевого набору, що складає повідомлення, то виконання являє собою вибір звукових елементів, що відповідають набору нотних знаків у визначеній композитором системі запису музики. Варіантна множинність звукового втілення нотного запису музичного твору є законом існування виконавства, доводить його творчу сутність.

Таким чином, з позиції теорії інформації сучасне мистецтвознавство доводить діалектичну єдність непорушності матеріальної основи – нотного запису музичного твору і варіантної множинності його звукового втілення у межах адекватного розшифрування авторського тексту.

Виконавець інтерпретує матеріал, який представляється музичним твором. Існує багато визначень і тлумачень цього поняття. Наведемо лаконічне визначення поняття «музичний твір» Ю.Кочнева: «Музичним твором є визначена єдність авторського тексту та прямоючої до безкінечності суми виконавських інтерпретацій та слухацьких сприйнятів» [5, с. 58].

Проте, нотний запис багато в чому залишається схемою, точність та повнота якої завжди різні і варіюються в залежності від епохи та, насамперед, від індивідуального стилю композитора. Та навіть коли текст твору має багато докладних позначень, ряд його параметрів залишається визначеними приблизно. Насамперед, це стосується знаків артикуляції, динаміки та визначень характеру виконання. Тому й існують різні думки стосовно ролі виконавця, його «повноважень» в інтерпретаційній діяльності.

Крім того, процес інтерпретації музичного твору почав зазнавати відчутних змін у добу постіндустріального розвитку ХХ – ХХІ століття, що виявило ряд специфічних особливостей у виконавської культури цього часу. Ці зміни торкаються всіх учасників процесу музичної комунікації – автора, виконавця та слухача. роль виконавця набуває особливого значення у розкодуванні інформації як нової текстуальної парадигми – гіпертексту.

Гіпертекст став основою комунікації електронної доби. Проте гіпертекстом називають «...не лише інтернет, а й енциклопедію, довідник, книгу..., а також будь який текст, у якому є посилання на інші фрагменти» [1, с. 199]. Яскравим прикладом інтерпретації гіпертексту у виконавській культурі є виконання музичних творів сучасних композиторів, написаних новими прийомами композиції (наприклад, цитування, транскрипція, тощо). Тобто виконавець веде діалог з автором твору, а також з автором цитати (або видозміненого матеріалу у транскрипції), яка несе у собі додаткову «інформацію».

Крім того, сьогодні виконавець часто змушений додатково долати вплив популярних у ХХ столітті інтерпретаційних версій творів старовини, які можна віднести до класичної або романтичної

форм виконавської інтерпретації. Суттєво ускладнює процес відтворення творів бароко також брак конкретно-історичних матеріалів, свідчень про виконавство того часу. Тому, під час відтворення авторської концепції виконавцеві доводиться відбудовувати інтерпретаційну модель, спираючись на самі артефакти, створені в цю добу, згадки сучасників, збережені у текстологічному вигляді, коментарі композиторів до музичних творів тієї епохи, а також виходити з особливостей тогочасного інструментарію.

Точні композиторські ремарки з одного боку допомагають виконавцю, а з іншого, – обмежують його свободу. Кожен виконавець намагається якнайглибше проникнути в задум автора, в його стиль, епоху. І саме на основі цього композиторського задуму виникає своя виконавська концепція, яка завжди індивідуальна. Світосприйняття виконавця накладає суттєвий відбиток на його творчість, тим самим визначаючи характер трактовки музичного твору. Тому, відповідно, поняття точного, об'єктивного відтворення композиторського задуму є доволі умовним. Світосприйняття виконавця, як і кожної людини, формується оточуючою його об'єктивною дійсністю. Виконуючи будь-який твір, він відображує своє відношення до дійсності в цілому.

Кожен виконавець підходить до роботи над твором із власним сприйняттям і баченням музики конкретного автора, із власним досвідом роботи над творами даного композитора і власним ставленням до особливостей його стилю, саме тому інтерпретація твору – явище індивідуальне. Процес виконання музичного твору – творчий процес, але його мета – не дописування чи «доставлення» твору, а його художнє відтворення. Тому доречніше буде назвати процес виконання твору не співтворством, а співтворчістю композитора та виконавця.

Отже, інтерпретація є комунікативним процесом розкодування виконавцем-герменевтом інформації закладеної у семіологічних структурах автором-композитором крізь призму власного світогляду. А виконавська культура – цілісною комунікативною системою, що забезпечує відтворення творчих надбань, збережених у семіологічних структурах, незалежно від часу їх створення, у множинній кількості інтерпретацій та рецепцій.

У сучасній виконавській культурі відбуваються рішучі зміни, пов'язані, перш за все з технічним прогресом, виникненням новітніх технологій. Поява новітніх технологій у виконавському мистецтві дає нові можливості реалізації творчих ідей як композитора так і виконавця. Завдяки технологічному прогресу надбання світової виконавської культури продовжують жити у аудіо- та відеозаписах, які реставруються, відновлюються та існують вже у нових сучасних форматах.

1. Берегова О.М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / О.М.Берегова : Наукове видання. – Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. – 388с.
2. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Г.Гадамер: Пер. с нем. / Под ред. Б.Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 788с.
3. Иконникова С.Н. История культурологических теорий / С.Иконникова. – СПб. : Питер, 2005. – 474с.
4. Капічіна О.О. Феномен семіозису / О.О.Капічіна // Науковий вісник ДАКККиМ. – Київ, 2010. – С. 11–14.
5. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю.Кочнев // Сов.муз. – 1969. – № 12. – С. 15.
6. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е.Н.Маркова. – Одеса, 2002. – 128 с.
7. Раабен Л. Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней / Л.Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1965.– Вып.4.– С. 69–87.
8. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства / С.Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.
9. Ямпольский И.М. Интерпретация // Музыкальная энциклопедия.– Том 2. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – С. 549.

В статье предлагается концепция определения исполнительской культуры как коммуникативной системы, которая включает в себя процессы интерпретации и рецепции. Автор осмысливает проблему интерпретации музыкального произведения с позиции культурного диалога композитора и исполнителя, применяя герменевтический и семиологический подходы к изучению проблемы. Понятие «исполнительская культура» анализируется в культурологическом, философском, искусствоведческом и музыковедческом контекстах.

Ключевые слова: исполнительская культура, музыкальная комункация, интерпретация, семиотика, герменевтика, культурный диалог, композитор, исполнитель.

This article suggests the concept of performing culture as a communication system incorporating interpretation and perception. The author considers the problem of interpretation of a musical composition

from the perspective of a dialogue between a composer and a performer, applying methods of hermeneutics and semiotics. The concept of performing culture is analyzed in the contexts of culture, philosophy, arts and music.

Key words: performing culture, musical communication, interpretation, semiotics, hermeneutics, cultural dialogue, composer and performer.

УДК 7. 077 : 798. 2

ЖАНРОВА ОСОБЛИВІСТЬ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ПЕРЕКЛАДЕНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ЦИМБАЛ

Ігор Теуту

Стаття присвячена окремим питанням перекладенню, як виду діяльності, що характеризується діалогом, відображаючи закономірності творчого мислення перекладача та художню культуру виконавця. Особлива увага присвячена жанру перекладення як пріоритетному сегменту в репертуарі сучасного цимбаліста та особливостям виконавської інтерпретації перекладених творів, спираючись на надбання цимбалової школи та власного досвіду.

Ключові слова: перекладення, цимбали, виконавська інтерпретація, діалог.

Цимбали – збірне поняття, що являє собою міжнаціональний музичний інструмент, історія виникнення якого сягає сивої давнини, а процес розвитку та вдосконалення декількох тисяч років. На даний час академічне виконавство в Україні представлено цимбалами типу «Шунда» або так званими «угорськими» цимбалами. Українська виконавська традиція увібрала в себе найкращі здобутки численних виконавських шкіл різних країн та автентичні виконавські традиції українського народу, підтримуючи в такий спосіб доволі високий рівень власної художньої культури.

Характерною тенденцією українського сучасного академічного виконавства на цимбалах є процес інтеграції під час якого синтез та взаємодія, щохарактеризують художнє пізнання, породжують нові музичні жанри. Таким є жанр перекладення, який в концертному та навчальному репертуарі цимбаліста становить приблизно 80%.

Значний відсоток перекладених творів виник через недостатню кількість оригінального репертуару та, незважаючи на молодість цимбального виконавства в Україні як професійно-систематизованого процесу, досить високий рівень виконавської майстерності більшості сучасних цимбалістів. Разом з тим, удосконалення за останні 60 років конструкції інструменту, формування виконавської школи та наявність творчої потреби в переосмисленні музичного матеріалу написаного для інших інструментів активізували процес інтенсивного та всебічного звернення сучасних цимбалістів до творів написаних композиторами для інших інструментів, що безсумнівно позитивно відобразилось на розвиткові жанру перекладення в цимбальному репертуарі.

Використання зразків світової музичної класики у перекладенні для цимбалів сприяє розширенню звуковиразжальних та технічних можливостей інструмента, підвищенню професіоналізму виконавців-цимбалістів і розвиткові академічного виконавства.

Перекладення можна розглядати як з позиції жанру (особливий пласт нових версій музичних творів, інтерпретованих за допомогою засобів музичної мови), так і з позиції виду діяльності (послідовний процес, метою якого є донесення музичного твору до кінцевого споживача – слухача, засобами виконавської інтерпретації).

Така адаптація музичного матеріалу для потреб цимбалів засобами перекладення, без сумніву, є позитивним явищем як в рамках виконавської культури окремого виконавця та академічної виконавської школи, так і в рамках музичного мистецтва в цілому, оскільки у процесі діяльності створюються сприятливі умови для діалогу між різними культурами, епохами, стилями, жанрами, а також забезпечуються можливості міжнаціонального обміну художніми цінностями.

Чимало науковців різних часів приділяли значну увагу проблемам інтерпретації музичних творів та вивченню жанрів перекладення, аранжування, обробки, транскрипції. Постановку загальних проблем перекладення та подібних до нього жанрів можемо знайти у працях вітчизняних і зарубіжних науковців: М.Голомба, Ю.Євдокимова, В.Руденка, Л.Седракан, О.Жаркова, М.Борисенко,

© Теуту І., 2012–2013

Б.Бородіна. Серед тих, хто займався даною проблематикою з урахування специфіки народних інструментів слід виділити М.Давидова, В.Дейнегу, І.Дмитрук, В.Дутчак.

Проте, перекладенню, як виду діяльності, що характеризується діалогом між різними стилями та жанрами, епохами та культурами, відтворюючи закономірності творчого мислення перекладача і художню культуру виконавця, не надано достатньої уваги.

Метою статті є виявлення певних особливостей, які пов'язують нас із сприйняттям чужого досвіду через перекладення музичних творів для цимбалів та їх подальшої виконавської інтерпретації шляхом діалогу, який постає перед нами засобом власного культурного розвитку та вдосконалення. При цьому пошуковими стають такі завдання: виявлення певних особливостей перекладення як творчого процесу; визначення засобів музичної мови, за допомогою яких досягається найкращий баланс між авторським задумом першоджерела під час його перенесення до нових тембрових умов звучання та автентичністю звучання цимбалів, аналіз особливостей виконавської інтерпретації перекладених творів, спираючись на надбання виконавської школи та власний виконавський досвід.

Розвиток жанру перекладення та значна кількість його творів, які з'явилися у репертуарі цимбаліста за останні роки, зумовили потребу не лише в їх науковому осмисленні, а й в науковому осмисленні власне процесу перекладення, як виду діяльності, що відтворює певні закономірності художнього мислення перекладача та виконавця, а також побудову ними за допомогою музичної мови діалогу між різними типами музичного мислення.

На думку М.Давидова, творчі завдання перекладення спрямовані на збереження та розкриття змісту музичного твору в нових умовах. Виходячи з цього, перекладення – різновид творчої інтерпретації інструментальними засобами» [3, с. 9].

Перекладення як вид діяльності, є творчим процесом, що з одного боку відображає знання, вміння та навички перекладача, віддзеркалюючи при цьому творчий досвід через особисте ставлення до музичних якостей першоджерела. Інтерпретація – творчість, зазначає Є.Назайкінський, говорячи про транскрипції, редакції та перекладення в контексті мистецтва інтерпретації, зокрема і виконавської. [7, с. 162]. Почути, зрозуміти, усвідомити задум композитора, втілити його і надати музичному твору неповторний колорит може лише той інтерпретатор, який максимально використовує весь свій накопичений естетичний досвід та творчу уяву, висловлюючи через процес перекладення своє власне сприйняття твору.

З іншого боку, процес перекладення вимагає від перекладача по-перше, значного запасу теоретичних знань з музичних дисциплін (теорії музики, гармонії, поліфонії, музичної стилістики), а по-друге, знання можливостей інструмента, його специфіки, технічних, конструктивних та виражальних можливостей, врахування с звуковидобування, особливостей виконання тощо. Все це дасть можливість, поєднуючи різні принципи музичного мислення, зберегти автентичність звучання цимбалів та творчий задум композитора першоджерела та досягти найбільшого балансу між національним та інтернаціональним.

Для того, щоб у результаті перекладення не знівельовалася ідея твору-оригіналу необхідна певна концепція розуміння музичного твору, яка повинна бути адекватним відображенням не лише перекладацької, але й виконавської інтерпретації музичного матеріалу, оскільки лише шляхом виконання можна підтвердити або звести нанівець діяльність перекладача.

Як зазначає В.Дейнега «Якщо розглядати процес перекладення як своєрідну інтерпретацію інструментальними засобами в контексті стилю, манери композиторського письма, то тільки після концертного виконання можна говорити про кінцевий результат цього процесу». [4, с. 53].

Аналізуючи перекладені твори які апробовані концертно-виконавською практикою від О.Незовибатька до Д.Попічука, можна зробити висновок, що дійсно саме професійними, віртуозними виконавцями зроблені найкращі зразки перекладень, вимоги до якості яких за останні роки значно зросли як і зросли вимоги до професійності їх виконання.

Якщо характерними ознаками майже всіх перекладень, зроблених О.Незовибатьком, було неухильне дотримання авторського тексту і майже всіх позначень оригіналу і суть перекладень полягала у «приспосованні» твору для зручності його виконання на цимбалах, то перекладення зроблені Д.Попічуком це твори створені музикантом-практиком, який не просто адаптує оригінал, враховуючи властивості, колорит та самобутність цимбалів, він створює художньо самостійні твори що мають стильову цінність. Такі твори в свою чергу, адаптуючись до базових моделей національної виконавської культури на цимбалах, залучаються до основного репертуарного фонду і перетворюються на невід'ємний компонент виконавської традиції.

Характеризуючи процес перекладення як творчий процес, неможливо оминати увагою його універсальність, що виражається через саму сутність буття ідеї твору. Як зазначає В.Дейнега

«формування художньої ідеї здійснюється за допомогою образного змісту, музичної форми, інтонаційності музичного інструментарію, тембру, що виявляє засоби логічної реалізації емоційно-образного мислення. [4, с. 9].

Важливим компонентом розвитку музичного мислення та високохудожнього музичного смаку перекладача є аналіз стильових закономірностей у становленні та еволюції музично-виразних засобів характерних для композиторів різних історичних періодів та творчих напрямів. Знання особливостей певного композиторського стилю сприяє глибшому розумінню їхніх творчих задумів, осмисленню художньої образності їхніх творів та засобів втілення творчих ідей. Еталоном цілеспрямованої діяльності перекладача та виконавця в цьому контексті постає естетичний аналіз творів з позиції їх естетичної спрямованості. Це знання стає універсальною частиною інтерпретації, умовою успішного перекладення та подальшого виконання музичних творів.

У контексті естетичного аналізу твору неможливо оминати увагою музичну інтонацію, оскільки за визначенням О.Євсєнко «музична інтерпретація являє собою поступовий перехід від аналізу музики на основі письмового запису до її вивчення, як інтонованого феномена, що звучить». [5]. Окрім того, що музична інтонація обумовлює емоційне і смислове значення для сприйняття вона виступає певним діалогом, балансом творчих поглядів композитора-перекладача-виконавця. Естетичний аналіз музичної інтонації дає змогу під час перенесення нотного тексту в нові темброві умови звучання зберегти авторські ідеї та образи першоджерела, а також особливий колорит звучання цимбалів.

Музична інтонація, будучи основою музичного мислення, охоплює комплекс засобів музичної виразності – звуковисотних, ритмічних, тембрових, фактурних, штрихових тощо. Перекладення в свою чергу передбачає переосмислення засобів втілення музичного образу у зв'язку зі зміною тембру і пристосування фактури твору до специфіки звуковидобування та технічних можливостей інструмента. [3, с. 9].

На думку автора, доцільно зупинитися на системі штрихових позначень, як засобі музичної виразності, що при перекладенні для цимбалів зазнає найбільшої трансформації з позиції взаємодії стилів оригіналу та перекладення, які відбуваються через особливості конструкції інструменту, способи звуковидобування, темброві відтінки та можливість насичення фактури.

Перекладення твору, що починається з тембрового переосмислення яке постає засобом переінтонування оригіналу, перегляду або удосконалення його інтонаційної концепції [2, с. 133]., поступово переходить до процесу детальної роботи над переосмисленням системи штрихових позначень необхідної для адекватного звучання музичного твору в нових темброво-інструментальних умовах. Більшість однакових за назвою штрихів на різних за способом звукоутворення інструментах трактуються по-різному, зазначає В.Дейнега [4, с. 9]., тому в процесі перекладення переосмисленню штрихів та пошуку найбільш вдалих відповідностей відводиться таке значне місце, і ця робота постає перед нами, як один із компонентів успішного перекладення твору.

Світовою виконавською практикою підтверджено, що однаковий нотний текст на різних за способами звуковидобування інструментах через їх конструктивні особливості може набувати різного образно-естетичного значення. Наприклад, передачу легато у цимбальній нотації можна досягнути лише за допомогою характерного репетиційного одинарного або подвійного тремоло. [1, с. 72]. Тому, при перекладенні, скрипкові ліги відіграють виключно смисловою роль і не несуть жодного навантаження, окрім смислового. Тому недопустимо трактування їх як педалі, що в свою чергу створює зовсім інший ефект і унеможливує передачу композиторського задуму.

Слід зазначити, що на цимбалах кінцевий результат удару – дотик до бунтів струн або туше. У певному сенсі він співвідносний із системою штрихів на смичкових або духових інструментах. Якщо для смичкових інструментів, зазначає Т.Баран, основним способом гри є ведення смичком по струнах, то для цимбалів основним засобом звукоутворення є пальчатки, якими і здійснюється ударяння. [1, с. 68].

Головна художня цінність жанру перекладення полягає в унікальності, неповторності кожного перекладеного зразка. Тому питання вибору творів для інтерпретації має конче велике значення. Основним критерієм за яким необхідно вибирати твір для перекладення, на думку М.Давидова, є переважання в оригіналі образно-смислового елемента над невід'ємністю тембру від образу при тому, що найважливіші риси оригіналу не будуть втрачені [3, с. 9]. Тобто, твір підлягає перекладенню лише в тому випадку, коли при його переінтонуванні не буде спотворено ідею автора.

Для того, щоб зробити вдале перекладення не достатньо прикласти інтелектуальні зусилля, а саме: врахувати художньо-технічні можливості цимбалів, їх звуковий діапазон, робочий регістр, тональність, тембр, фактурні особливості твору та особливості його виконання на інструменті для

якого він написаний. Насамперед, твір необхідно відчути, пережити емоційно, уявити образи на які спирався композитор, його героїв та епоху. Для того щоб опанувати музичний твір, який перекладається, треба його актуалізувати, тобто з зовнішнього, об'єктивного плану перенести у свій внутрішній, суб'єктивний, зробити здобутком своєї пізнавальної діяльності. Вміле використання двох психологічних каналів актуалізації – інтелектуально-чуттєвого та чуттєво-інтелектуального, в руслі яких згідно з вибраними етапами опрацюється нотний матеріал, сприяє глибшому системнішому і послідовнішому опрацюванню музичного твору.

Актуалізація, як механізм переосмислення становить собою результат взаємодії, а точніше спілкування двох суб'єктів – композитора твору та перекладача. Таке спілкування стає не лише спілкуванням суб'єктів, а спілкуванням їх культур та епох як правило, не схожих протилежних і водночас необхідних одна одній. Це художнє спілкування особистостей роз'єднаних у просторі і часі музичного мислення, своєрідний «діалог свідомостей» який відбувається засобами інструментального перекладення.

Будова, стрій, реєстр, способи звуковидобування на цимбалах дають можливість естетично відтворити досить широку палітру найрізноманітніших музичних образів, що в свою чергу стає найголовнішим критерієм виконавської інтерпретації перекладених творів. Виконання – заключний акорд процесу перекладення, остаточний результат інтерпретації оригінальної композиторської думки, діалог та взаємодія між початковою та кінцевою формами існування музичного полотна. Виконавська інтерпретація - результат осягнення «предмету тлумачення», що реалізований специфічними виконавськими засобами виразності[9].

Основним об'єктом виконавської інтерпретації стає нотний текст перекладення. Нотний текст перекладення зазначає О.Жарков – знакова система – сам стає інваріантом для подальших виконавських і навіть слухачьких інтерпретацій. [6, с. 42] Проте, вдалою така інтерпретація буде лише в тому випадку, якщо «виконавець знає (відчуває, розуміє...) логіку мислення композитора і сам може користуватися нею, то він володіє ключем до інтерпретації нотного тексту» [3].

Разом з тим слід пам'ятати, що виконавцем інтерпретується твір, вже адаптований до нових тембрових умов звучання, шляхом його перекладення (переосмислення тембрової драматургії твору, фактури, динаміки, агогіки, системи штрихових позначень). Тобто, перекладачем вже у межах свого світогляду накладено певний відбиток власного «Я» – індивідуальні риси перекладача, як композитора. Тому, без сумніву, ознайомлення виконавця з першоджерелом та всім надбанням виконавської цимбальної практики – це той відправний пункт на який необхідно спиратися під час виконавської інтерпретації перекладеного твору.

Отже, на сьогоднішній день академічне виконавство на народних інструментах і зокрема на цимбалах немислиме без опанування загальнолюдського художнього досвіду із закладеним у його підвалинах універсалізмом.

Жанр перекладення в репертуарі цимбаліста можна охарактеризувати як особливий вид інтерпретаторської творчості, що в результаті переосмислення, певного нового прочитання оригіналу перекладачем з одного боку та, виконання шляхом втілення через засоби виразності та специфічний колорит цимбалів з другого, постає перед нами як певний місток між композитором першоджерела та слухачем.

Жанр перекладення можна сміливо вважати одним із пріоритетних жанрів в репертуарі цимбаліста, який сприяє інтеграції кращих зразків світового музичного надбання. Можна з впевненістю стверджувати, що твори світової класики не просто постануть у новому світлі, але й оновлюються у світовій системі музичного мислення.

Разом з тим, жанр перекладення стимулює творчу активність виконавців, сприяє підвищенню рівня їх культури, пошуку конструктивних можливостей удосконалення цимбалів та цілеспрямованому процесу формування професійного виконавства в Україні.

1. Баран Т. Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи. Дис. ...канд. мистецтвознавства / Т.Баран – 17.00.03, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН Укр. – К., 2003. – 197 с.
2. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. Дис. ...канд. мистецтвознавства / М.Борисенко. – 17.00.03, ХДУМ ім. І.П. Котляревського НАН Укр. – Х., 2004. – 194 с.
3. Давидов М. Теоретичні основи перекладення музичних творів для баяна / М.Давидов. – Київ : Музична Україна. 1977. – 120 с.
4. Дейнега В. Методика перекладення симфонічних творів для оркестру народних інструментів / В. Дейнега. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. – 138 с.

5. Євсеєнко О. Деякі аспекти вивчення проблеми музичної інтерпретації та її вирішення засобами інструментального перекладення / О.Євсеєнко [Електронний ресурс]. – Доступно за адресою : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2012_21/10.pdf

6. Жарков О. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения / О. Жарков. – Дис. ...канд. мистецтвознавства. – 17.00.02. – К : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1994. – 180 с.

7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е.Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

8. Сумарокова В. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору / В.Сумарокова // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Музичне виконавство. – Вип. 3. – К., 1999. – 118 с.

9. Фецак Н. Виконавська інтерпретація засобів виразності у партиті №3 для струнно-смичкового квартету М. Скорика [Електронний ресурс]. – Доступно за адресою : http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/kmuz/2011_38/21.pdf

Статья посвящена отдельным вопросам переложению, как виду деятельности, который характеризуется диалогом, отображающим закономерности творческого мышления переводчика и художественную культуру исполнителя. Особое внимание уделено жанру переложения, как приоритетному сегменту в репертуаре современного цимбалиста, а также особенностям исполнительской интерпретации переложенных произведений, опираясь на наследия цимбальной школы и собственного опыта.

Ключевые слова: переложение, цимбалы, исполнительская интерпретация, диалог.

This article focuses on the certain issues of the shifting, as the type of activity, which is characterized by dialogue that reflects the patterns of creative thinking of an interpreter and the artistic culture of the executive. Special attention is paid to the genre of transcriptions, as a priority genre in the repertoire of modern dulcimerer, as well as the peculiarities of the performer's interpretation translated works, building on the heritage of performing school and own implementation experience.

Key words: transcription, dulcimer, interpretation, dialogue.

УДК 783.6(001.3) : 7.072.2:008

Світлана Вишнеvsька

СТАНОВЛЕННЯ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В УКРАЇНІ (ДО XVIII СТ.)

У статті розглядається процес становлення церковного співу в Україні, зокрема еволюція церковних розспівів у контексті історіографічних та мистецтвознавчих досліджень.

Ключові слова: церковний спів, український церковний спів, духовна музика, співоча культура, розспіви, українська партесна музика.

Український церковний спів – це унікальне явище яке отримало широкий суспільний резонанс не лише в історії національної культури, а й у загальноєвропейському масштабі, виступаючи одним з вагомих чинників формування духовної культури нації. Протягом майже двох тисячоліть богослужбовий спів переживав як етапи яскравого розквіту (будучи одним з показників культуротворчого потенціалу народу), так і повного занепаду (тотальна антирелігійна кампанія, що була започаткована провладними структурами на початку XX століття і продовжувалася до 90-х років). Проте, процеси демократизації в сучасному суспільстві завжди супроводжуються різноманітними науковими та духовними течіями, завдячуючи яким можна констатувати велике зацікавлення науковців до означеної тематики. За останні десятиліття з'явилося багато наукових розвідок присвячених питанням джерелознавчого, текстологічного та методологічного характеру (Ю.Ясіновського [22; 23], Ю.Медведика [14; 15], О.Цалай-Якименко [21], О.Гнатюк [5], С.Іванова [8; 9], Л.Івченко [8], О. Зосім [6; 7], Д.Болгарського [4], П.Флоренського [19], Ю.Мінець [16; 17] та ін.), але тематика досліджень української духовної пісенності не втрачає своєї актуальності.

В дослідженнях С.Безклубенка розглянута гіпотеза формування характеру сакрального співу, який науковець пов'язує з обрядовою практикою перших християнських громад: «Перші християни співали, збираючись разом. Співали те саме, що й ортодоксальні іудеї. Проте, на відміну від них, не могли дотримуватися біблійної заповіді грати славу й хвалу Богові трубами, оскільки ці зібрання були конспіративними й глибоко таємними (секту жорстоко переслідували). «Братні» обіди і «братні» вечери також були потайними, а тому й піснеспіви – тихими ... перші християни у спеціально влаштованих нішах ховали останки своїх закатованих «братів», збиралися над їхнім прахом на поминки й також тихо співали» [3, с. 53]. Саме тому, на думку дослідника, у християн наступних

століть збереглася традиція ритуального поховання з відповідними піснеспівами й поминаннями. Звідси ж беруть початок і особливості християнського богослужіння, що носять чітко виражений інтравертний характер.

Зародження та розвиток церковного співу на Україні, важливої складової вокального мистецтва, розпочався після запровадження християнства в Київській Русі в 988 р., коли князь Володимир Великий запросив до Києва учителів церковного співу, які створили перші церковні співочі школи [2, с. 11]. Наукові розвідки свідчать, наприкінці XI століття цілий двір грецьких та болгарських співаків-доместиків був розташований за Десятинною церквою [20, с. 49]. Домественом співом називають стильовий напрям давньоруського співацького мистецтва для якого характерні піднесеність, віртуозність, наявність мелодичних прикрас, своєрідність ритміки що тяжіла до пунктирних фігур. Це надавало мелодизму домественого розспіву особливої святковості та пишності, характеру широкої кантилені. Репертуар домественого співу включав піснеспіви Обиходу, Свят, Стихираря пісного, Тризвонів, Октоїха та Ірмологія. Головним осередком, де цей спів культивувався, була Києво-Печерська лавра. Першим виконавцем київського співу, ім'я якого дійшло до нашого часу називають Стефана (Київського), учня Феодосія Печерського, який до 1074 р. був доместиком Києво-Печерської лаври; згодом – ігуменом, пізніше – єпископом Київської Русі, про що згадується у літописі 1108 р. [1, с. 37]. З Києва церковний домествений спів поступово поширюється по всіх українських землях, зазнаючи змін під впливом місцевих народних традицій. Мелодії передавалися лише в усній формі, «з уст в уста». Найяскравіше мелодичне опрацювання отримують вечірні богородичні пісні – так звані догматики (невеликі піснеспіви догматичного змісту присвячені Богородиці), що поширилися на всьому українському етнічному просторі. О.Кошиць, хоровий диригент і дослідник церковного співу, вважав догматики одним із найяскравіших надбань української церковної музики [13, с. 342–343].

Розповсюдження домественого співу призвело до поступового становлення на Русі самотнього вокального акапельного церковного співу, який в майбутньому набув великого поширення. Науковці зазначають, що з другої половини XI століття, наприкінці князювання Ярослава Мудрого, у Київській державі починає творитися «...питомо українська церковна музика, відмінна від грецької і болгарської» [12, с. 10]. Таке поєднання пісенно-культурної традиції дохристиянської ери на теренах України із запозиченим візантійським богослужбовим співочим ритуалом протягом багатовікової історії сприяло формуванню характерного давньоруського типу хорової культури (культури гуртового співу). Розвиток і становлення своєрідної національної співочої школи у подальшому визначалися впливами народної пісенності на церковно-вокальне мистецтво [2].

Впродовж X–XVII ст. церква була центром, де формувався музичний професіоналізм. В українській церковній музиці виділяють два стилі виконання: монодичний (одноголосний) і багатоголосний. Протягом певного часу, під час переходу від одноголосся до багатоголосся, ці стилі співіснували.

Незважаючи на те, що в Західній Європі основні принципи нотопису були започатковані в XI столітті, українські музики розпочали використовувати нотне письмо значно пізніше. Мелодії записували за допомогою спеціальних знаків – крюків. Звідси і походить знаменна або крюкова нотація – інтерпретований варіант візантійської нотації. Вона характеризується відсутністю лінійок, приблизною визначеністю висоти й тривалості звуків. У подальшому всі зусилля музикантів були спрямовані на вдосконалення крюкової нотації шляхом подолання неточності запису та полегшення розшифрувань.

З часом розвиток знаменного розспіву, який поступово інтонаційно й ритмічно збагачувався, розширювався діапазон звукоряду, спостерігалися ладові зміни, призвів до появи великої кількості його різновидів. Найбільш поширеними жанрами монодій були: стихира – гімн який складається з певної кількості віршованих строф (стихів, або стишків – власне, звідси й назва); тропар – пісня, що оспівує зміст свята, чи складова частина канону яка наслідує укладом та мелодією перший тропар (ірмос); ірмос – перший тропар кожної пісні канону, який служить взірцем для тропарів тієї ж пісні; канон – збірка церковних співів що складається з дев'яти пісень; псалом – релігійні пісні Старого Завіту (близько 150, більшість яких створив цар Давид); антифон – псалми (або їх частини) які виконуються почергово двома хорами правого і лівого крилосу [23].

Виникнення багатоголосного співу спричинило ще більші труднощі у запису музики старим крюковим способом. Це зумовило появу строчного співу – ранньої перехідної форми церковного багатоголосся. Особливістю запису цього співу було те, що хорові партії записували крюками над текстом кількома рядками відповідно до кількості голосів. В свою чергу це призвело до поступового розвитку поліфонічних засобів музики, сприяло створенню більш віртуозних хорових форм, що

виконувалися на вісім і більше голосів. В хоровому жанрі відбулося чітке розмежування голосів за висотою і тембром: бас, тенор, альт, дискант. Тексти записували знайомою народом слов'яно-руською мовою, а музику – вже не крюками, а новим «київським знаменем». Дослідники відзначають, що це було вже нотно-лінійне письмо, що дещо відрізнялося від сучасного [20, с. 64]. Оволодіння новою системою київської квадратної нотації відноситься до другої половини XVI ст. Проте, не дивлячись на те, що принципи нотопису, поступово еволюціонуючи, закріплювалися в музичній культурі України, головну роль у розповсюдженні церковного співу відіграла усна традиція. Співаки досить часто використовували нотацію лише як орієнтир, а на практиці вони засвоювали мелодію «з голосу» (на слух) і відтворювали її по-пам'яті. Це стало причиною того, що існувало багато варіацій виконання одного і того ж твору, в залежності від інтерпретування, музичних здібностей, музичного слуху і т. п. співаків.

Характерною особливістю періоду XVII століття є виникнення партесного співу, витворюється українська культура високого художнього рівня – українське бароко. Провідним жанром вокально-хорової музики того періоду стає партесний концерт – багатоголосний одночастинний хоровий твір. Слово «партесний» походить від латинського *partes*, що означає партії, голоси. Своїм художнім рівнем та професійною майстерністю український партесний концерт не поступався ранньобароковій польській та західноєвропейській церковній музиці. Він належить до видатних надбань української культури козацько-гетьманської доби. У цей час в українській професійній музиці з'являються авторські партесні твори і формується українська композиторська школа.

Музика партесних творів свідчить про те, що композитори цієї епохи прагнули узагальнити досягнення інших європейських культур і на своєму терені розвивати національно-самотній багатоголосий український православний спів. Більшість дослідників схиляються до думки, що в європейській музичній культурі немає явища, аналогічного партесному співу. Українські митці, засвоюючи досягнення польської та західноєвропейської технік церковного хорового письма і своєрідно їх застосовуючи, не відмовлялися від своїх традицій (давньоукраїнської монодії, кантів, фольклору). Вони зуміли на цьому етапі синтезувати своє і чуже та створити українську модель церковної музики барокового стилю.

Загалом, піднесений партесний спів почав використовуватися у практиці церковних хорів завдяки діяльності братських шкіл – Острозької, Львівської, Київської, Луцької та ін. Братства виникли наприкінці XVI. Це товариства, що об'єднували прогресивних і найбільш освічених та свідомих представників інтелігенції та інших верств міського населення. В силу історичних умов братства гуртувалися навколо церковних парафій, хоч були майже цілком світськими організаціями. До їх програми входили боротьба за рідну мову, православну віру, розвиток освіти й культури. Велика історична роль братств у організації ряду шкіл, що відіграли значну роль у розвитку музичної культури. Так, обов'язковими предметами навчання і виховання дітей були спів і музична грамота. У вищих школах учні вивчали хорову практику, основи композиції тощо. Ці навчальні заклади готували кваліфікованих регентів, співаків, учителів музики, у них переписували, а згодом друкували музичну літературу. Яскравою сторінкою християнського сакрального співу є Острозька академія, де поряд з розвитком освіти, науки та мистецтва важливе місце займав хоровий церковний спів. В основу діяльності Острозької академії було покладено традиційне для середньовічної Європи вивчення семи вільних наук: граматики, риторики, діалектики, арифметики, геометрії, музики, астрономії, а також вищих наук: філософії, богослов'я, медицини. Як прояв першого культурно-національного відродження в академії за підтримки князя Костянтина-Василя Острозького діяли єдиний на Волині малярський осередок, студентський присоборний хор та міський цех музикантів. Тоді ж в Острозі виник відомий серед східнослов'янських народів так званий «острозький наспів», попередник «київського». Тож «духовна спадщина Острозької академії живила українську культуру майже до кінця XVIII ст.», – вважає дослідник хорового мистецтва Я.Михайлюк.

Учені відзначають, що до нашого часу зберігся реєстр нот бібліотеки Луцького братства, до якого увійшло близько 300 партесних творів понад десяти авторів [20, с. 65]. Отже, високий рівень музичного виховання у братських школах I половини XVI ст. сприяв подальшому розвитку професійного музичного мистецтва.

Слід відмітити, що на становлення українського вокального мистецтва мала певний вплив західноєвропейська професійна музика. Це знайшло своє відображення у тому, що одночастинний партесний концерт доби бароко змінився циклічним духовним концертом періоду класицизму, побудованому на контрастному зіставленні частин циклу. У ньому посилюються зв'язки зі світським мистецтвом, з'являється нова якість образності з більш чітким відтворенням емоційних переживань. Яскравим представником плеяди творців українського хорового стилю у духовній музиці був

композитор і співак М.Березовський, який узагальнив досягнення вітчизняної та західноєвропейської хорової музики у хорових духовних композиціях. Твори митця вирізняються високою емоційністю, вишуканістю й художньою досконалістю («Літургія», «Причасні вірші»). Одним із найвидатніших досягнень композитора є драматично-трагедійний концерт «Не отвержи меня во время старости». У цьому творі відбувається зіставлення чотирьох частин циклу, поєднується ансамблеве та хорове виконання. Так композитор втілює ідею конфліктності різних музично-образних сфер: скорботності, туги, безнадії, схвильованості, обурення, протесту [20, с. 95]. Варто відзначити, що творчість М.Березовського, що увібрала в себе традиції західноєвропейської (італійської) музики і поєднала їх з елементами українського народного мелосу, мала важливе значення для подальшого розвитку українського вокального мистецтва.

Неабиякий вплив на становлення професійної вокальної музики в Україні мала творчість композитора, хорового диригента, співака А.Веделя. Він розвивав віковічні традиції української хорової культури, народної творчості. Багато творів митця не збереглися до нашого часу. Відомо близько 30 хорових концертів композитора, серед них – «Доколе, господи...», а також частини з «Літургії», «Всенощна», «Покаянне тріо». Ці твори написані на церковні тексти, проте сучасники вважали їх «театральними», такими, що не відповідали духу релігійної музики.

Музика А.Веделя відзначається виразністю мелодики. Найбільш вражаючими є експресивні тенорові соло – драматичні декламації імпровізаційного характеру, близькі до українських дум [12]. Важливий вплив на формування стилю композитора мала українська побутова пісенно-романсова лірика. Так, мелодика його «Херувимської» подібна до української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну». Завдяки своїй простоті й виразності, співучості й щирості музика А.Веделя набула великої популярності, а його творчість пропалагувала гуманістичні ідеали епохи.

Вершин тогочасної музичної культури досягли хорові твори Д.Бортнянського, якого вважають реформатором церковного співу. Його творчість характеризується поєднанням найновіших на той час здобутків світової композиторської техніки, зокрема італійської школи, з українськими музичними традиціями. Митець написав понад 100 хорових творів – святково-урочистих, ліричних, скорботно-елегічних та ін. Серед них – дві літургії, хорові концерти для одного та двох хорів (чотириголосні та восьмиголосні). Ці твори поєднали традиції східнослов'янської релігійної музики і народної пісенності з високим професіоналізмом. Стиль Д.Бортнянського відзначається інтонаційним багатством, своєрідністю прийомів поліфонічного письма, логічністю форми.

Отже, аналізуючи еволюційний шлях церковного співу в Україні слід визнати, що його основною рисою є винятково вокальний характер, а християнська церква протягом багатьох віків залишалася основним центром музичного професіоналізму, таким чином найвищі досягнення хорової музики завдячують перш за все сакральній культурі.

Історію церковного співу можна умовно розділити на два періоди згідно притаманним їм стилів виконання – монодичний (домінував в українському музикознавстві у IX–XVII ст.) та багатоголосий (жанри партесного співу XVI–XX ст.).

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / Валентина Геніївна Антонюк. – К. : ЗАТ Віпол, 2007. – 174 с.
2. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. / Валентина Геніївна Антонюк. – [2-ге вид.]. – К. : Українська ідея, 2001. – 144 с.
3. Безклубенко С.Д. Музы на ложе Прокруста : Взаимоотношения искусства и религии / Сергей Данилович Безклубенко. – К.: Мистецтво, 1988. – 196 с.
4. Болгарський Д.А. Киево-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01. «Теорія та історія культури» / Дмитро Анатолійович Болгарський. – К., 2002. – 21 с.
5. Гнатюк О. Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини / [вступ, упорядкування і комент. Олександри Гнатюк] – Львів : Місіонер, 2000. – 336 с.
6. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях / Ольга Леонідівна Зосім. – К. : ДАКККІМ, 2009. – 204 с.
7. Зосім О. Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (XVII – XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ольга Леонідівна Зосім. – К., 2004. – 18 с.
8. Иванов С. Блаженные похабы. Культурная история юродства / Сергей Аркадьевич Иванов. – М. : Языки славянских культур, 2005. – 448 с.
9. Иванов С. Византийское миссионерство. Можно ли сделать из «варвара» христианина? / Сергей Аркадьевич Иванов. – М. : Языки славянских культур, 2003. – 375 с.

10. Івченко Л. Український кант XVII – XVIII століть / [вступ, упоряд. і комен. Людмили Івченко] – К. : Муз. Україна, 1990. – 200 с.
11. Корній Л.П. Історія української музики Ч. 1: (Від найдавніших часів до середини XVIII ст. /Лідія Корній // [Підруч. для вищ. муз. навч. закладів] – К.; Х.; Нью-Йорк – 1996. – 313 с.
12. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Л. : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
13. Маценко П. Листування з О. Кошицем в справі обробки догматів знаменного розспіву / Павло Маценко // Ювілейний збірник УВАН в Канаді. – Вінніпег, 1976. – С. 342–343.
14. Медведик Ю. До питання дослідження впливу сакральної монодії на українську барокову паралітургічну творчість (джерелознавчий погляд) / Юрій Медведик // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 15 : Сакральна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність / [упоряд. О. Ю. Шевчук] : зб. ст. – К., 2001. – С. 71–77.
15. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII – XVIII століть / Юрій Медведик. – Львів : Вид-во УКУ, 2006. – 324 с.
16. Мінець Ю. Пошуки ідентичності у слові, або як пізньоантичний світ вживався у Біблію / Юлія Олегівна Мінець // Міжкультурний діалог. – Т. 1: Ідентичність. – Київ : Центр польських та європейських студій НаУКМА; Дух і Літера, 2009. – С. 97–119.
17. Мінец Ю. Текстуальний і контекстуальний аналіз біблійських цитат в «Лавсаике» / Юлія Олегівна Мінец // Матеріали XIV Міжнародної конференції студентів, аспірантів і молодих учених «Ломоносов». Секція «Філологія». – Москва : Издательство Московского университета, 2007. – С. 221–224.
18. Пуряева Н. Словник церковно-обрядової термінології / Наталія Володимирівна Пуряева. – Л. : Свічадо, 2001.–160 с.
19. Флоренский П. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии) / Павел Александрович Флоренский. – М. : Мысль, 2004. – 685 с.
20. Художня культура України : [навч. посіб. для заг. осв. навч. закл. України] / Л.М. Масол, С.А. Ничкало, Г.І. Веселовська, О.І. Оніщенко / за заг. ред. Л.М.Масол. – К. : Вища школа, 2006. – 239 с.
21. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Олександра Цалай-Якименко. – К. ; Львів ; Полтава : НТШ, 2002. – 488 с.
22. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Юрій Павлович Ясіновський. – Львів : Вид-во Отців Василіан «Місіонер» Ін-ту українознавства ім. І.П.Крип'якевича НАН України, 1996. – 622 с.
23. Ясіновський Юрій Павлович. Українська сакральна монодія: історія, тексти, музично-стильові наверхствування : дис. на здобуття наукового ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»/ Юрій Павлович Ясіновський. – Львів, 1996. – 422с.

В статтє рассматривается процесс становления церковного пения в Украине, в частности эволюция церковных распевов в контексте историографических и искусствоведческих исследований.

Ключевые слова: церковное пение, украинское церковное пение, духовная музыка, певчая культура, распевы, украинская партесна музыка.

The article concerns the main process of the establishment of church singing in Ukraine, especially the evolution of church melodic lines in the context of historical and art research investigations.

Key words: church singing, Ukrainian church singing, sacred music, singing culture, melodic lines, Ukrainian partes music.

УДК 784.95

Наталія Шевченко

АСПЕКТ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦИФІЧНОГО В ТЕХНОЛОГІЇ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті проаналізовано деякі аспекти загального та специфічного у застосуванні естрадної манери співу. Обґрунтована роль мутаційного періоду у підборі музичного матеріалу. Розглянуто позицію взаємного доповнення класичної та естрадної манер вокалу у становленні творчої свободи використання можливостей людського голосу.

Ключові слова: вокальне виконавство, мутаційний період, специфіка естрадного виконавства.

Естрадне вокальне мистецтво – це складна система взаємодії різних видів мистецтва (спів, хореографія, акторська майстерність та ін.). За умови досконалого вивчення кожного з них, вокаліст

має реальну можливість розкритися в якості виконавця. Велику роль у формуванні музичної свідомості естрадного співака відіграє система музичних вподобань, рівень розвитку музичних здібностей та ін. Проблеми вокального виконавства розглянуто в роботах українських науковців. Зокрема, в праці Дрожжиної Н.В. [2] розглянуто специфіку вокального виконавства із урахуванням особливостей різноманітних технік співу.

Процес навчання співу, а тим паче використання свого голосу в різноманітних стилях вимагає від виконавця вивчення різних співацьких технологій уже змалку. Особливої значимості у формуванні музичних смаків надається періоду мутаційних змін, який супроводжується як позитивними так і негативними процесами. Проблематика психології музичної діяльності, та психології підліткового віку розглянуто в дослідженнях Б.Теплова [4], В.Петрушина [3], Л.Виготського [1] та ін.

Основною метою статті є окреслення актуальності взаємопроникнення проблематики та специфічних якостей класичної та естрадної манер співу для збагачення тембрової палітри голосу, з урахуванням змін в організмі підлітка під час мутаційного періоду, оскільки саме в цей час закладаються основи музичних вподобань та й системи цілісного сприйняття навколишніх культурно-мистецьких процесів загалом.

Період мутаційних змін надзвичайно важливий у формуванні організму, в цей час відбувається трансформація голосового апарату, як наслідок зміна дитячого голосу на чоловічий чи жіночий. До прикладу, наявність навіть надзвичайних, непересічних вокальних здібностей у хлопчиків до мутації, не гарантує вдалого вокального майбутнього в після мутаційний період (Робертіно Лоретті). Тоді як вокально-обдарована дівчинка, зазвичай спокійно проходить через проблемний період, і її співацький голос зберігається, поступово переходячи в жіночий. Безсумнівною причиною «втрати» співацького голосу у хлопчиків після мутаційного періоду є кардинальна перебудова гортані (утворення кадика). У дівчаток, гортань розвивається доволі пропорційно. При збільшенні у всі сторони, всі анатомічні особливості у ній зберігаються. Численні спостереження за хлопчиками та дівчатками в період мутаційних змін вказують на вирішальну роль анатомічної будови голосового апарату у фізіологічних можливостях виникнення співацького голосу.

Окрім проблем, що стосуються фізіології голосового апарату, є ряд психологічних процесів, які супроводжують мутаційний період, зокрема процес соціалізації та індивідуалізації. Останній, характеризується виокремленням, переосмисленням, а головне утвердженням свого власного «єго», становленням життєвої позиції, формуванням основних засад світогляду. Тут доречно звернутися до обговорення питання мистецьких вподобань підлітків. Часто, все що привертало увагу дитини до цього часу, піддається повному ігноруванню, і навпаки, актуальним стає щось нове, почуте, вподобане. Особливо в цей період дитину захоплює «модна» музика [5, с. 10–15], як правило, це не особисте зацікавлення, а наслідування захоплення друга чи подруги.

Отже, період мутаційних фізіологічних змін підлітка, його голосового апарату, призводить до налаштування системи цінностей загалом. Зокрема, це стосується і виокремлення музичних уподобань відповідно до мистецького смаку, який знаходиться на відповідній стадії розвитку. Тому в цей період особливого значення набуває роль батьків у проблемі вибору, усвідомлення імпровізаційності в інтерпретації музики, оскільки підлітки зазвичай не виявляють зацікавленості класичною музикою, яка є одним із вагомих чинників професіоналізації вокальних задатків, і саме ознайомлення із цією музикою та принципами її виконання розгортає перед співаком значне розширення виконавських можливостей.

Варто зауважити наступне: академічна манера співу повинна стати основою для подальшого розвитку голосового апарату і використанні у творчості різностильової вокальної музики. Відомі естрадні виконавці Whitney Houston, Freddy Mercury, Муслім Магомаєв, Олександр Пономарьов та ін., представляють високого рівня вокальну техніку, широту діапазону, яскраві сценічні можливості на основі професійного співставлення загальної вокальної підготовки та естрадної вокальної школи. При цьому, кожен із зазначених виконавців попередньо на відповідних етапах навчання вокалу, здобули академічну вокальну підготовку. Одним із найважливіших аспектів у вдосконаленні вокальних навиків є усвідомлення співвідношення технологій різних манер виконання. Вокаліст повинен усвідомлювати базовість класичної вокальної школи в процесі навчання, тому що академічна музика є основою для творення, вдосконалення та креативного застосування нових виконавських стилів і напрямків. Основи класичної манери співу, деякою мірою, стають часткою всіх наступних вокальних манер, які вдосконалює співак в ході творчої роботи протягом всієї виконавської кар'єри. Окрім використання вишколених академічною вокальною манерою, дихання, звукоутворення, вмілого відтворення форми твору, існує і ряд специфічних прийомів, які стосуються

естрадної співацької манери, зокрема специфіка тембрального забарвлення голосу. Серед них ефект «розщеплення» звуку, «драйв» (притаманний рок-вокалу), «субтон» (спів на продику, приклад – Tony Braxton), так званий «горловий спів», прийом «гліссандо», використання фальцетного звучання голосу, «йодль» («тірольський спів» раптовий перехід з «оперного» звуку на фальцет), якщо навпаки – це «зворотній йодль», «штробас» (спів на дуже низьких звуках, застосовується рідко) та ін.

Естрадна вокальна музика у сприйнятті переважно ідентифікується із пісенним жанром. А це означає інтерпретація душевного, ліричного або ж із вкрапленням легкого драматизму характеру музики. Звідси, за умови якісної чуттєвої передачі характеру твору, почуття та переживання героя знаходять відгук в підсвідомості слухачів, а отже, доступність і всенародне сприйняття. Актуальною в наш час є оригінальна методика навчання вокалу, яку винайшов відомий американський педагог Seth Riggs (Cet Pirc) – «Speech Level Singing» («Спів у мовній позиції»). Застосування вокальної методики SLS допомагає виконавцю виконувати різної висоти вокальні звуки, а гортань при цьому знаходиться в такому ж стані спокою як в процесі розмови [7, с. 5–20]. Seth Riggs – педагог, який однаково вдало співпрацює з виконавцями різних стилів музики та манер виконання від опери до рок-музики, від джазу до Pop- та R&B-стилів. Доказом безумовної ефективності роботи даної методики є вокальна довершеність у творчості співаків, відомих у всьому світі: Natalie Cole, Anita Baker, Stevie Wonder, Philip Webb, Julio Iglesias, Barbra Streisand, Diana Ross, Tina Turner, Madonna та багато ін.

Отже, основним завданням естрадного вокального виконавства є природність звучання голосу незалежно від регістру та гучності виконуваних звуків, для ідеального відтворення основних виконавських завдань.

Чи не основним чинником системи специфічних засобів естрадного вокального виконавства – є застосування звукопідсилювальної апаратури. Особливої техніки від виконавця вимагає робота з мікрофоном, оскільки присутність апаратури вносить свої корективи та відображається на техніці артикуляції, дихання, звукоутворення. Проте, недостатньо професійний підхід до використання мікрофона веде до погіршення звучання голосу – це зовнішній ефект. Існує ще й загроза переходу на так зване «наспівування», і тут виникає внутрішня проблема, тобто послаблюються м'язові відчуття. Аналогічні вимоги висуваються стосовно дикції та артикуляції – ні в якому разі не можна послаблювати активність вимови окремих слів та фраз в цілому.

За умови належної фахової підготовки вокаліста, використання засобів підсилення звуку спрацьовує як ефект тембрового збагачення голосу. Цей процес відбувається за рахунок різних видів обробок вокального звуку:

- «vocoder» – це пристрій що синтезує звук на основі будь-якого іншого сигналу. Особливість пристрою полягає у створенні в реальному часі синтезованих голосів для основного звуку;
- «chorus» – звучання одного голосу, ніби в різних екземплярах. Відбувається імітація звучання хору. Але оскільки два голоси не можуть звучати абсолютно ідентично на стику частот, то в результаті даної обробки зіставлені звуки ніби плывуть відносно один одного, створюючи оригінальне забарвлення звуку;
- «delay» – в перекладі означає затримка. Зчаста застосовується для моделювання ефекту стереозвучання вокалу;
- «flanger» – в дії, ефект подібний до ефекту «chorus», проте тут достатньо одного затриманого голосу;
- «hall» – ефект, із застосуванням якого звучання голосу набуває додаткового об'єму.

Проте не зважаючи на велику кількість засобів для обробки голосу, вокаліст повинен вдосконалювати свої технічні можливості і пам'ятати, що все це винайдене не для приховування недоліків, а для підкреслення краси та різнобарв'я людського голосу.

Важливим аспектом проблематики естрадного вокального виконавства є підбір репертуару. На відміну від роботи в академічному жанрі, вокаліст – виконавець естрадної музики зіштовхується з цією проблемою доволі часто, оскільки естрадна вокальна музика обмежується пісенним жанром. В естрадних композиціях переважно висвітлюються особисті, часом інтимні переживання героя, тому не рідко авторами творів являються самі ж виконавці, і це відіграє надто позитивну роль, оскільки передбачена автором енергетика проявляється в повній мірі. Тоді, зрозумілим є той факт, що авторські твори звучать цікаво, навіть якщо вокальна техніка виконавця бажає бути кращою (І.Білик, Земфіра та ін.) Вдало виконану пісню можна назвати міні-спектаклем, в якому виконавець грає головну роль, і нарівні підсвідомості знаходиться в стані нерозривного творчого діалогу з публікою.

Таким чином, технологія естрадного вокального виконавства включає в себе загальні та специфічні ознаки. До загальних ми відносимо формування мистецьких смаків та оволодіння академічною вокальною школою. Специфічним в технології естрадного вокального виконавства є:

- вивчення спеціальних вокальних прийомів притаманних естрадній манері із обов'язковим посиланням на основи академічної вокальної школи;
- спеціальна професійна підготовка оволодіння навиками в застосуванні спеціальних технічних засобів підсилення звуку;
- підбір репертуару;
- можливість виконання власних, авторських пісенних творів;
- процес формування сценічного образу.

Взаємопроникнення специфічних аспектів класичної та естрадної вокальної школи надає можливість співакові значно ширше розкрити темброві якості голосу, що є основною ланкою в складній системі становлення сценічного виконавця.

1. Виготський Л.С. Психологія мистецтва / Лев Семенович Виготський. – М., 1968. – 225 с.
2. Дрожжина Н.В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: дис.. канд. мистецтвознавства / Дрожжина Наталія Володимирівна; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2008. – 220 с.
3. Петрушин В.И. Музыкальная психология. Для студентов сред. и высш. муз. учеб. завед. / Валентин Иванович Петрушин. – М.: Владос, 1997. – 338 с.
4. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Борис Михайлович Теплов. – М., 1947. – 355 с.
5. Эстрова П.А. Нарушения голоса в период мутации их предупреждение и коррекция: дисс. канд. пед. наук / Полина Александровна Эстрова. – М., 2007. – 172 с.
6. Юцевич Ю.Є. Словник музичних термінів / Юрій Євгенович Юцевич. – К.: Муз. Україна, 1977. – 205 с.
7. Seth Riggs. Singing for the stars / Riggs Seth. – Los Angeles : Alfred Music Publishing, 1992. – P. 96

В статье проанализированы некоторые аспекты общего и специфического в использовании эстрадной манеры пения. Обсуждено роль периода мутации в выборе музыки для слушания и исполнения. Рассмотрена позиция взаимного дополнения классической и эстрадной манер вокала в становлении творческой свободы использования технических средств и возможностей человеческого голоса.

Ключевые слова: вокальное исполнительство, мутационный период, специфика эстрадного исполнительства.

The article analyses some aspects of general and specific in the pop style of singing. We discuss the role of mutation in the choice of period music for listening and performance. It was considered the position of mutual addition of classical and pop vocal style in forming creative freedom of performance with using technical means and possibilities of human's voice

Key words: vocal performance, mutation period, the specific of pop performance.

УДК 78.071.2 : 314. 743

Олег Чигер

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Стаття присвячена концертно-виконавській діяльності видатного українського співака Модеста Менцинського впродовж 1900-1934 рр. за кордоном та в Україні. На основі джерельного матеріалу визначено її хронологічні рамки, концертні маршрути, здійснено характеристику концертного репертуару співака, подано оцінку цієї діяльності українськими та зарубіжними критиками, виокремлено її значення в контексті діалогу культур.

Ключові слова: Модест Менцинський, співак, концертно-виконавська діяльність, репертуар, діалог культур.

XX століття характерне пошуканням діалогу культур, активну участь в якому брали українські виконавці, в т. ч. співаки. В.Антонюк підкреслює: «Уособлюючи етноінтегративні процеси, носії української вокальної культури, де б вони не працювали, національне мистецтво яких

би етносів не репрезентували, довіку залишаються етнофорами, а їхня творчість – специфічною формою реалізації культурної системи рідниси, що «працює» у якості культурної цитати у чужоземному контексті» [1, с. 86]. Одним із них був знаменитий майстер вокального мистецтва, оперний та концертно-камерний співак (героїчний тенор) Модест Менцинський (1875–1935), аналіз виконавства якого є *актуальним* з огляду на розширення етноінтегративних процесів в сучасну епоху. Оскільки провідним у творчості митця було оперне виконавство, то воно більш досліджене, в той час як розрізнені відомості про концертно-виконавську діяльність М.Менцинського представлені у спогадах його сучасників, листуванні співака, матеріалах про життєвий шлях та мистецьку діяльність видатного артиста, упорядкованих відомим музико-знавцем М.Головащенко [9], монографіях та статтях В.Антонюк [1; 2], Г.Карась [5, с. 356–358], нарисі І.Деркача [4], статті К.Демочко [3], словниках співаків України під упорядкуванням І.Лисенка [7; 8]. Метою статті є характеристика концертно-виконавської діяльності видатного українського співака Модеста Менцинського. Для її реалізації необхідно вирішити наступні завдання: простежити концертно-виконавську діяльність М.Менцинського за кордоном та в Україні; на основі джерельного матеріалу визначити її хронологічні рамки, концертні маршрути, здійснити характеристику концертного репертуару співака, подати оцінку цієї діяльності українськими та зарубіжними критиками, виокремити її значення в контексті діалогу культур.

Формування М. Менцинського-співака відбувалося під впливом двох визначних педагогів – професора консерваторії Галицького музичного товариства Валерія Висоцького у Львові та професора Юліуса Штокгаузена у Франкфурті-на-Майні (Німеччина). Концертно-виконавська діяльність співака, яка розпочалася у 1900 р. ще під час навчання у Ю. Штокгаузена, тривала протягом всього творчого періоду до 1934 р. Її інтенсивність була пов'язана з оперною кар'єрою, яка тривала менше (1901–1926). М. Менцинський став окрасою країн театрів світу – Лондона, Кельна, Відня, Берліна, Копенгагена, Мюнхена, Амстердама, Франкфурта-на-Майні та ін. В 1904–1908 рр. він стає першим тенором Королівської опери у Стокгольмі, в 1910–1926 рр. – солістом опери у Кельні. Виступаючи на оперній сцені і залишивши її, М. Менцинський займався концертною діяльністю, тому, що вмів поєднувати два напрямки. З цього приводу М.Головащенко писав: «Для більшості співаків оперна сцена і концертний зал – це два різні світи. Менцинський був справжнім володарем у кожному з них. Не жаліючи себе, співак щедро дарував слухачам народні і авторські перлини із скарбниць багатьох націй <...>. І кожного разу старі – наче нові. Ніколи не втомлюючись, не втрачаючи високого емоційно тону і натхнення, він доносив до слухачів всю глибинну суть кожної виконуваної пісні, кожного камерного твору. <...> До кожного концерту, до кожної пісні чи романсу він ставився з такою ж серйозністю і відповідальністю, як і до всіх своїх оперних партій. Як справжній, непересічний талант, – був дещо беззахисним. Як творча особистість, інтелігент, був надзвичайно скромним і вимогливим до себе, до свого мистецтва» [9, с. 27–28]. Спочатку це були поодинокі платні виступи у Франкфурті-на-Майні для зміцнення матеріального становища (1900), концерти в Галичині як молодого студіюючого співака (1900), справжнім дебютним був концерт пам'яті Бетховена у Страсбурзі (1901). Будучи в zenіті слави, співак вирішив зійти з оперної сцени і з 1926 року повністю присвячує себе концертній діяльності, яка була активною і насиченою: упродовж дев'яти років він дав велику кількість концертів по всій Західній Європі та в Галичині. Всього ж, за словами самого співака, він дав сотні концертів.

Концертні маршрути М.Менцинського за географією можна поділити на дві групи: в Галичині та Європі. Вперше він гастролює містами рідного краю під час літніх канікул 1900 р., виступивши у Львові, Станіславові, Стрию, Самборі, Тернополі, Перемишлі та інших містах. Йому акомпанували відомі піаністки О.Ціпановська, С.Дністрянка, Д.Шухевич, пізніше – Н.Нижанківський, Л.Колесса, Л.Туркевич, В.Барвінський. У 1909 р. М. Менцинський приїжджає на Галичину двічі: у березні бере участь у концерті з нагоди 95-річчя від дня народження Т.Шевченка у Львові, виконуючи вокальні твори з «Музики до «Кобзаря» М.Лисенка; 8 червня на запрошення львівського «Бояна» виступає в залі філармонії в концерті-прощанні з його довголітнім керівником М. Волошином, виконуючи дві оперні арії, кілька творів М.Лисенка та Я.Сібеліуса; 17 червня співак дав концерт у Народному домі в Перемишлі. У 1914 р. співак бере участь у відзначенні 100-річчя Т. Шевченка у Львові, виступаючи в одному концерті з О.Мишугою. М.Менцинський концертував у Галичині у 1907, 1912, 1924, 1925, 1928 роках (Львів, Станіславів (нині – Івано-Франківськ), Коломия, Стрий, Чернівці, Яворів, Самбір та ін.). Найчастіше це були Шевченківські концерти. Останні виступи співака в Галичині відбулися у 1928 році: він дав кілька концертів у Львові, а потім здійснив тривале концертне турне краєм. Акомпанував йому композитор Василь Барвінський, твори якого прозвучали під час цих концертів. Так, вперше у Львові співак виконав солоспів В.Барвінського «Ой, поля ви, поля», «в якій його

могутній голос та сила експресії мають зокрема широке поле до попису» [9, с. 220]. Композитор О.Залеський згадував: «Концерти співака всюди проходили із справжнім тріумфом, слухачі буквально засипали його квітами, нагороджували бурхливими оплесками. Його концерти всюди перетворювалися у справжні свята пісні і музики» [9, с. 52]. Концерти М.Менцинського в Галичині завжди були знаменною подією в культурному житті краю – вони підносили дух місцевих мешканців в умовах національного гноблення і матеріальних злигоднів, сприяли формуванню їхньої національної свідомості. В.Барвінський підкреслював, що співак, «як носій тих найкращих духовних цінностей давав своєму недержавному народові те, без чого цей народ пропав би: віру в свою духовну міць» [9, с. 224].

Концертні виступи співака за кордоном розпочались у Франкфурті-на-Майні, Страсбурзі, Еберфельді (1900–1901), протягом багатьох років тривали по всій Німеччині, Швеції, Австрії. Останнім концертом М.Менцинського був виступ на Стокгольмському радіо 29 квітня 1934 р., коли співаку виповнилося 59 років. Важливо, що його програма була складена виключно з української музики: перше відділення – оригінальні композиції М.Лисенка до слів Т.Шевченка, друге – українські народні пісні [9, с. 350]. Отже, як писала в листі до Ф.Колесси дружина співака Клері, «останнє, що він співав, була українська пісня. Голос його звучав чудово і ніхто не міг навіть подумати, що він співав востаннє» [9, с. 387]. В цій групі концертів слід виокремити закордонні виступи перед земляками-емігрантами. У Відні (1902 р.) він бере участь у концерті, присвяченому пам'яті Т.Шевченка. Під впливом патріотичних почувань М.Менцинський у лютому 1916 року влаштував концерти для полонених українців у таборах Зальцведель та Вецляр (Німеччина), які вселяли віру, допомагали вижити у надзвичайно складних умовах. Наступного дня після одного з них він оглянув табір полонених і сказав до гурту співаків і музикантів: «Цілу ніч не міг я спати! Замість я приїхати до Вас там, Ви приїхали тут і тут, на чужу землю втекла наша пісня...» [9, с. 68]. Про любов українців до співака свідчить видання про цю подію [10]. Таборовий дописувач так писав про виступ М.Менцинського: «Все те виспівав за сльозами так щиро, глибоко, ревно зо дна душі наш незабутній земляк, а полонені слухали як в казці зачаровані, крізь сльози...» [10, с. 15]. У 1921 р. М.Менцинський бере участь у Шевченківському концерті української студентської громади у Празі, співаючи під акомпанемент видатної піаністки Любки Колесси. Варто зазначити, що на ньому присутніми були професори Карлового університету та Празької консерваторії, зокрема З.Недли [9, с. 59]. У 1924 р. співак знову у супроводі Л.Колесси виступив на відзначенні 110-ої річниці від дня народження Т.Шевченка у найбільшому залі Праги – імені Б.Сметани. Шанувальниця таланту співака З.Навальківська згадувала, що коли оголосили, що «зараз перед нами виступить соліст Королівської опери в Стокгольмі, наш знаменитий земляк Модест Менцинський, зал вибухнув такою овацією, що, здавалося, вона, як землетрус, сколихнула всю Прагу <...> У кожен пісню, кожен твір Модест Менцинський вкладав всю свою душу, талант і вміння, він не просто співав, а творив справжнє чудо. Кожне його слово торкалося найпотаємніших струн людських сердець, і не просто зворушило, а хвилювало до глибини душі» [9, с. 62, 63].

Репертуар М.Менцинського вражає своїм жанровим та стильовим розмаїттям. Оперний репертуар співака налічує 50 партій, але все ж таки, за оцінкою рецензентів, Менцинський не знав суперників в усій Європі у виконанні вагнерівського репертуару. Цю думку яскраво підтверджують слова відомого німецького критика Роберта Адамі: «Модест Менцинський – вроджений талант, який дуже тонко засвоїв стилістику і патетику, характерні для музичних драм байрейтського митця. Голос у нього ллється вільно і легко, соковиті і повнозвучні ноти середнього регістру, на яких він «будує» свої сонцяєйні верхівки, ніколи його не зраджують. Це забезпечує сильний, вражаючий вплив його виконання, яке ще більше виграє від тонкої інтерпретації, правильної вимови, прекрасної техніки дихання, багатства динамічних відтінків, барв і нюансів. Голос милозвучний, ретельно вишколений, цілком пасує до нього значний темперамент артиста, політність і енергія його голосу та співу. Це так контрастує з ніжним ліризмом, і все разом надзвичайно зворушує душі слухачів» [9, с. 146].

Жанрово-стильовий спектр концертного репертуару М.Менцинського репрезентують оперні арії та концертно-камерні композиції (солні номери в кантатах та ораторіях, романси, балади, думи, солоспіви, народні пісні) західноєвропейських, російських та українських композиторів XVIII – першої половини ХХ ст.: Й.С.Баха, В.А.Моцарта, Й.Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Е.Гріга, Р.Штрауса, Й.Брамса, Г.Вольфа, К.Вебера, Ф.Флеха, Х.Вольфа, А.Шенберга, П.Гренера, Л. ергера, Г.Брехера, Г.Малера, Я.Галля, Г.Кауна, К.Гердера, Г.Германа, Й.Штеле, А.Спіса, Ф.Фледа; П.Чайковського, М.Мусоргського, О.Гречанінова; М.Лисенка, С.Гулака-Артемовського, П.Ніщинського, Я.Степового, К.Стеценка, А.Єдлічки. М.Менцинський чудово виконував також твори галицьких композиторів, зокрема С.Людкевича («Черемоше, брате мій» (сл. Б.Лепкого),

«Тайна», «Піду, втечу» – два останні на слова О.Олеся), Д.Січинського («Із сліз моїх» на сл. А.Кримського, «Як почуєш вночі», «Розжалобилася душа моя» («Фінале», обидві на слова І.Франка), «Дума про Нечая», «Бабині літо» на сл. І.Гавалевича, «Ой Дніпре»), Я.Лопатинського, Я.Ярославенка («Гей, закуй мені зозуле» на слова В.Пачовського; «Марш соколів» на слова автора), М.Вербицького («Ще не вмерла Україна» на сл. П.Чубинського), В.Матюка («Веснівка»), Ф.Колесси, А.Вахнянина, В.Барвінського («Псалом», «Ой, поля ви, поля»). М.Менцинський жваво цікавився новинками вокальної літератури, вводючи їх до свого репертуару. Як згадував С.Людкевич, М.Менцинський «найчастіше прохав надіслати йому до Стокгольма нові романси українських композиторів, які він розучував для майбутніх своїх концертів» [9, с. 46]. Слід відзначити, що основну частину концертного репертуару співака склали солоспіви класика української музики Миколи Лисенка, які є складними для виконання. С.Людкевич з цього приводу писав: «до Менцинського у нас в Галичині ніхто не вмів виконувати твори Лисенка. Це пояснювалося насамперед відсутністю у співаків відповідної німецької школи, якою володів Лисенко. <...> Лише Модест Менцинський показав нам, як слід виконувати романси Лисенка» [9, с. 45]. Менцинський був особисто знайомий з композитором, вони регулярно листувалися. М. Менцинський був першим співаком, який представив музику Лисенка Галичині і Західній Європі. В одну з листів М.Лисенко писав до М. Менцинського: «пропаганда в Європі і в Слов'янщині української творчості є річ дуже-дуже важна. І для нас, малої, пригнобленої нації, вельми корисна» [9, с. 276]. Твори композитора, які за словами співака «підходять під характер моєї душі», він прагнув показати всюди, де тільки виступав [9, с. 277]. Серед композицій М.Лисенка, які виконував співак були: «Минають дні, минають ночі», «Гомоніла Україна», «Мені однаково», «Гетьмани, гетьмани», «За думою дума», «Огні горять», «Чого мені тяжко», «Єсть на світі доля», «Ой Дніпре, мій Дніпре» «Рече та стогне Дніпр широкий», «Якби мені, мамо, намісто», «Ой одна я одна», «По діброві вітер віє», «Тоді, як, Господи, святая на землю правда прилетить» з кантати «Радуйся, ниво непоплита», «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» (з «Гамалії») – всі на слова Т.Шевченка. З.Попіль відзначав, що М.Менцинський, як виконавець, був «пройнятий глибокою шаную до Шевченкового слова і Лисенкової музики. Він так вдумливо і переконливо, з таким щирим почуттям і натхненням відтворював поетичний і музичний зміст їхніх творів, що цілком дорівнювався досягненням великого поета і композитора» [9, с. 50–51]. Підтвердженням цього є слова М. Менцинського, який з нагоди 50-річчя смерті Т. Шевченка писав: «І де б я не був, його ім'я, його жемчужні пісні будуть творити мою Вітчизну!» [9, с. 303]. Пишучи про Менцинського як першого інтерпретатора Лисенка, Ф.Колесса наголошував, що «а ні Шевченко, а ні Лисенко не могли б собі бажати кращого інтерпретатора, перший свого могутнього слова, другий своєї чудової пісні» [9, с. 162]. У солоспівах М.Лисенка, здавалось, написаних спеціально для нього, співакові вдалося разом із композитором вивести вокальне інтонування за межі стильової моносистемності: це був феноменально щасливий взірць взаємовпливу нового типу романсової лірики і нової естетики співу, – адже ні до, ні після Менцинського ніхто не спромігся втілити той особливий, вироблений їхнім віртуальним творчим тандемом тип, за висловом Т.Булат, «...сугестивного типу ліричного висловлення», «адже у втіленні М.Лисенком «Музики до Кобзаря» превалюють речитативно-аріозні образи, близькі своєю монументальною фресковістю до оперних вагнерівських вокальних рефлексій. Це вимагає від співака бути в стані жанру і в стані стилю, вже не кажучи про витривалість голосового апарату й спеціальну постановку самого голосу; драматичну природу світовідчуття й національної специфіки жанру, – комплексу етнознакових даних, які виводять творчу особистість на рівень планетарності, роблять художника громадянином світу» [2, с. 39].

На високому мистецькому рівні співак виконував також українські народні пісні в обробках різних композиторів, більшість – в опрацюваннях М.Лисенка. М.Менцинський, як невтомний популяризатор української музичної культури за кордоном, постійно виконував українську музику в концертах, на радіо, при закінченні оперних вистав, тим самим підкреслював свою приналежність до українського народу, вводив його музику у світовий культурний простір.

Враховуючи ту обставину, що виступи в Галичині відбувалися в час, коли вона була у складі панської Польщі, М.Менцинський завжди виконував польські пісні та арії, причому по-польськи. «Все це сприяло тому, що співак швидко завоював польську публіку, яка, як відомо, не дуже добре була настроєна в ті часи до українців. Поляки гаряче вітали Менцинського як свого улюбленця, нагороджуючи бурхливими оплесками» [9, с. 47]. Також у репертуарі співака були німецькі народні пісні. Як правило, концертні програми М.Менцинського, являли собою добірку оперних арій, солоспівів композиторів та народних пісень – своєрідну тріаду. Співак не практикував моножанровості програм, не вибудовував їх чітко окресленої концепції.

Твори концертного репертуару співак виконував українською, німецькою, шведською, польською, англійською, італійською, російською та іншими мовами. В репертуарі співака були твори німецьких, австрійських, італійських, французьких, фінляндських, норвезьких, польських, російських та українських композиторів, які представляли десять етносів. Отже, співак проявляв інтерес до музики різних стилів, епох та народів, що свідчить про великий творчий діапазон М.Менцинського-співака. Наяскравіше в ньому представлений романтичний напрямок. Л.Кияновська слушно зазначає, що «саме в музиці схильність до романтичних проявів почуття зберігається значно сильніше і характеризує навіть виконавську школу, а не лише композиторську. Романтичний репертуар традиційно залишається найулюбленішим і найвишарпанішим для галицьких інтерпретаторів навіть світового масштабу. Варто під тим оглядом врахувати, наприклад манеру таких видатних співаків, як героїчний тенор Модест Менцинський з його доскональними вагнерівськими партіями...» [6, с. 184]. Разом з тим, особливу увагу співака привертала сучасна музика. Це твори різних стилевих напрямків – веристів (Дж.Пуччіні, Р.Масканьї, Р.Леонкавалло), експресіоністів (Г.Малера, Р.Штрауса, А.Шьонберга), модерністів, російських композиторів початку ХХ ст. (С.Рахманінова, О.Гречанінова).

Концерти М.Менцинського під назвою «Вечори пісень», як відзначав відомий німецький музичний критик «Kölnische Zeitung» В.Каль з Кельна, «завжди мали своє власне забарвлення і суттєво відрізнялися від аналогічних виступів з концертами деяких артистів <...> його прощальний концерт, який відбувся у переповненому залі «Гюрценіх», став ще одним серйозним публічним визнанням співака, визнанням його душевного і артистичного кредо. <...> те, як він виконував кожен річ <...> було знову відкриттям, сповненим невичерпної краси» [9, с. 213–214]. Газета «Frankfurter Post» 13 жовтня 1925 року так пише про артиста: «Камерний співак Модест Менцинський полонить публіку і на оперній сцені, і в концертному залі. Чудовий голос і драматичне обдаровання співака особливо проявляється у романсах Гречанінова та Мусоргського. Кульмінацією вечора були гумористичні та гротескні пісні» [9, с. 216]. Шведська преса критично оцінюючи його виконання творів західноєвропейської класики, захоплена українською музикою [9, с. 131–132]. В останні роки, виступаючи у Стокгольмі, М.Менцинський у концертах виконував музику шведських композиторів В.Петерсона-Бергера, Я.Єрнефельта, Т.Рангстрьома. Полістильова спрямованість виконавства М.Менцинського була однією з тих рис, що виділяла співака з-поміж оперних майстрів його часу: «З легкістю він переключався на виконання українських пісень та романсів по закінченні оперних вистав західноєвропейських композиторів; без труднощів суміщав різностильовий репертуар у сольних концертних програмах, що вважається складнішим, ніж їхня побудова за принципом монографічності, притаманної більшості співаків» [2, с. 38], «тим самим надаючи уніфікованій оперній традиції рис концертно-камерних «вечорів пісень». Ні до, ні після нього ніхто не практикував цього, що дозволяє судити про унікальність цього експерименту, довжиною в ціле мистецьке життя» [1, с. 88].

Артист володів голосом великої сили, красивого металевого тембру, широкого діапазону (понад три октави), рівним в усіх регістрах. М.Менцинський приваблював м'якими шляхетними барвами на середніх нотах і міццю у верхніх. Мистецтво співака характеризувалося блискучим фразуванням, першокласною дикцією, непересічним трактуванням образу і темпераментністю. Характеризуючи особливості концертного виконання М.Менцинського Ю.Крих писав, що він «вражав насамперед високою культурою виконання: чудове звуковедення, розмаїті темброві барви, динаміка, глибоке внутрішнє переживання – все говорило про його незвичайне ставлення до музичного матеріалу виконуваного твору. <...> Своїм виконанням Менцинський чарував, заворожував, гіпнотизував публіку» [9, с. 73]. Кожен твір у його виконанні був завершеним, глибоко правдивим, неповторним образом. Сучасний шведський музикознавець, шанувальник таланту Менцинського Карл-Гуннар Олен, аналізуючи грамофонні записи співака, писав: «Модест Менцинський мав не тільки великий, сильний, надзвичайно гарний героїчний тенор: приведені приклади його такої різноманітної інтерпретації відповідно до стилю виконуваних творів показують, що він співав інтелектуально, і з усіх точок зору був свідомим і освіченим артистом» [9, с. 232].

Підсумовуючи, зазначимо, що концертно-камерна діяльність М.Менцинського тривала протягом трьох десятиліть в багатьох країнах Європи та Галичині. Вершина його сценічного злету припала на першу третину ХХ ст. і залишила глибокий слід у вокальному мистецтві всієї Європи. В історію української музичної культури М.Менцинський увійшов не тільки як неперевершений оперний співак, але і як незрівнянний камерний виконавець, блискучий інтерпретатор народних пісень і творів М.Лисенка. Полістильовий репертуар західноєвропейських, російських та

українських композиторів, глибока інтерпретація виконуваних творів забезпечили активну позицію українського співака у діалозі культур.

1. Антонюк В. «Вечори пісень» Модеста Менцинського (до 125 роковин від дня народження) / Валентина Антонюк // Наук. записки Терноп. держ. пед. ун-ту ім. В.Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2000. – Вип. 1(4). – С. 86–89.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект : монографія / Валентина Антонюк. – 2-ге вид. перероб. і доп. – Київ : Українська ідея, 2001. – 144 с.
3. Демочко К. М. Незабутній концерт : [М. Менцинський] // К. Демочко Музична Буковина : сторінки історії / К. М. Демочко. – К. : Музична Україна, 1990. – С. 90–99.
4. Деркач І. Героїчний тенор Модест Менцинський: нарис / І.Деркач – Львів : Каменяр, 1969. – 84 с., іл.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.
7. Лисенко І. Словник співаків України : енциклопедичне видання ; післямова М. Слабошпицького / Іван Лисенко. – Київ : Рада – Джерзі Сит і: Вид-во М. Коць, 1997. – 354 с., іл.
8. Лисенко І. Співаки України : енциклопедичне видання / Іван Лисенко. – 2-ге вид., переробл. і доп. – Київ : Знання, 2011. – 629 с.
9. Модест Менцинський : Спогади. Матеріали. Листування / авт.-упор. М.Головащенко ; вступ ст. «Незгасна зоря вокального Олімпу» (С. 3–31) М.Головащенко. – К. : Рада, 1995. – 462 с. : іл.
10. Модестови Менцинському полонені Українці Вещлярського табору 6 лютого 1916 року. – Вещляр : 3 друкарні «Союза Визволення України», 1916. – 25 с. – [Вещлярська бібліотека укр. полонеників. № 2].

Стаття посвячена концертно-виконавській діяльності видаючогося українського певця Модеста Менцинського на протязі 1900–1934 гг. за рубежами в Україні. На основі родникового матеріала визначено її хронологічні рамки, концертні маршрути, здійснена характеристика концертного репертуару певця, подана оцінка цієї діяльності української та зарубіжної критикою, виділено її значення в контексті діалогу культур.

Ключевые слова: Модест Менцинський, певец, концертно-виконавська діяльність, репертуар, діалог культур.

The article is dedicated to concert-performing activity of famous Ukrainian singer, Modest Mentsynsky, during 1900–1934 abroad and in Ukraine. Chronologic dates, concert routes was determined; characteristic of concert repertoire of the singer was executed; valuation of this activity, made by Ukrainian and foreign critics was elucidated; sense of the activity in the context of cultures dialogue was separated according to ground material.

Key words: Modest Mentsynsky, singer, concert-performing activity, repertoire, cultures dialogue.

УДК 78.087.684 : 7.071.1

Василь Семкович

ІДЕЯ «ХОРОВОГО ІНСТРУМЕНТУВАННЯ» В ТВОРЧОСТІ М.ЛЕОНТОВИЧА

В статті розглядається одна з найпоширеніших тенденцій ХХ століття – тенденція до інструментального мислення в хоровій культурі. Висвітлено поняття терміну і етапності «хорової інструментовки», а також подано класифікацію множинності підходів звучання на прикладі творчості М.Леонтовича, одного з творців та реформаторів «хорового інструментування».

Ключові слова: хорове інструментування, інструменталізація, вокальна оркестровка, М.Леонтович, модифікація звуку, техніка мікромотиву.

Детермінізацію «Хорового інструментування» в першу чергу слід розглядати на лексико-семантичному рівні як категорію «протилежностей» у мові. «Дугоподібність» двох першооснов: Хор – Інструмент (хорове інструментування) чи Хор – Оркестр (хорова оркестровка) є своєрідним гераклітівським луком, стягуючою тятивою, вищою єдністю, якого служить утворення нових жанрових різновидів – метажанрів в ХХст.: хорової прелюдії, хорових прелюдів, хорової сюїти,

© Семкович В., 2012–2013

хорової симфонії а капела.

Мистецтвознавець Л.Пархоменко вказує, власне, на зміну естетичних парадигм творчості й рецепції, що послужила поштовхом «переглядів і уточнень фундаментальних категорій найважливіших музикознавчих понять – стилю, жанру, формотворення» [1, с. 84]. І хоча естетико-концепційна сфера кінця XIX початку XX століття характеризується примітною особливістю професіоналізації, етапного подолання «усталеного дилетанства», «традиціоналізму», саме тут «засається « експериментальне поле, серед численних і сміливих «плодів» якого – ідея» хорового інструментування».

Вперше серед українських музикознавців до визначення терміну «хорове інструментування» підійшов П.Козицький [2, с. 8]. Аналізуючи особливості хорового письма свого старшого соратника М.Леонтовича, відзначив у того цікавий підхід до оновлення хорової мініатюри без супроводу – трактування голосових партій в інструментальному стилі. Під цим висловленням Козицький обумовлював «суть пісенної душі» творчого процесу, багатство хорової палітри, іскристість колориту. Проте дослідник не обмежується тільки виявленням інструментального штриха (морморандо) у хорових тканинах Леонтовича, а твердить про нове естетичне значення оркестру композитора, як то «відтінювання змісту пісні», висвітлення її «чарівним ліхтарем» – «оркестром», що, безумовно, глибше виявляло емоційну сферу твору.

Ця розвідка стала відправною точкою у наукових розвідках вияву «інструменталізації» у хоровому письмі і вже М.Загайкевич у своєму нарису «З нагоди ювілею М.Леонтовича» [3, с. 31] характеризує її, як «напрочуд зрілу глибину суджень тоді ще молодого композитора». Власне, музикознавець і відзначає «вокальну оркестровку» як «засіб посилення емоційної образності та виразності хорових партій».

Синхронно з Козицьким, в Росії цю проблематику розглядав російський музикознавець, композитор Б.Асаф'єв на прикладі творчості А.Пашенко [4, с. 31]. Музикознавець говорить про «інструментальні тембри і фарби», які органічно переварені композитором в хоровому викладі «Місячної сонати», хору а капела, про «черговий етап збагачення вокальних інтонацій інструментальними». Такий нетрадиційний підхід трактування хорової тканини Асаф'єв пояснював в якійсь мірі й «відсутністю глибокого інтересу деяких російських композиторів до чисто мелодично вокальної структури», що було результатом більш ґрунтовного дослідження властивостей і природи інструментів, аніж людського голосу та його культури.

Так як і Козицький, Асаф'єв не зупинився на пошуку інструментального зерна в хорових композиціях, а до перенесення в хорову тканину а капела «типично інструментальних прийомів тематичної обробки» – симфонізації («Місячна соната») А.Пашенко, синтезу вокальних і інструментальних прийомів обробки звуку («Вниз по матушке, по Волге»).

Ідея «хорового інструментування» тісно перепліталася з ідеєю «симфонізації» хору О.Кошиця в хоровій практиці. «Я проводил ту думку, що при большом хоре, избранном из соответствующих певцов, начиная от колоратурных сопрано и кончая глубочайшим профундо, можна дать хору оркестровую звучность» [5, с. 47]. Ця думка була обґрунтованою оркестровою прецизійністю хорової «маси»... когда можна из нее одним пальцем выжимать все, что хочешь, как из послушной глины. Голоса были такие, каких мне еще не приходилось иметь: для сопрано верхнее до – суций пустяк, как и всякая самая колоратурная фраза; альты немного слабее; теноры – огонь и без конца в вышину; легкие баритоны, средние и низкие басы и шесть октавистов до контр фа» [5, с. 52]. Зрештою і в музичній критиці того часу зустрічаємо багаточисленні «оркестрові портрети» на кшталт «великого органу» (Квелю Нетто, член Бразильської Академії Безсмертних) [6, с. 10], «гами скрипок, віолончелей і контрабасів» (Мексика) [6, с. 9], «хор звучить як струнний оркестр («Gazette de Lausanne», № 2887), як « неземний інструмент» («Tages Anzeiger» 23 жовтня 1919 року, Цюрих) [6, с. 78], «оркестр людських голосів, ...смічкові чи дерев'яні градації інструментів у прекрасному оркестрі» («The New York Herald», 6 жовтня 1922 року) [6, с. 214] і багато інших.

Загалом крім вищезгаданого варіанту «хорового інструментування» у наукових розвідках зустрічаємо ще «хорову оркестровку» (термін Н.Горюхіної) [2, с. 76], «вокальну інструментовку» (М.Гордійчука, М.Грінченка) [7, с.7; 8, с.28], «інструменталізацію» (В.Дяченка) [2, с.28]. Всі ці терміни «рясніють» підтвердженнями зразками «хорового інструментування» і це тільки на прикладі

* Мова іде про хорову творчість композиторів беляєвського товариства: М.Соколов (хори для чоловічих голосів, ор. 6, ор.15), О.Лядов (перекладення народних пісень для жіночих голосів), М.Черепнін (два хори ор. 2, «Листья», «Олегов щит» на сл. Ф.Тютчева з ор.10) та ін., та Ф.Якименко (обробки російських та українських пісень).

творчості Леонтовича, якого по праву М.Гордійчук називає «одним з творців» «вокальної інструментовки».

Кому ж належить позиція а priori? Чи «другому чарівникові української пісні» К.Стеценкові (вислів М.Гордійчука) чи «пісень дивних чародію» (вислів М.Головащенко) О.Кошицю? Застерігаючим є твердження самого О.Кошиця та Ф.Колесси про надважливість фундаментальної оцінки основ творчих напрямків М.Лисенка, «ідей в жолуді», в якому «заховується вся будучність», і які «прийнялися на українському ґрунті й оформилась в окремій школі (Леонтович, Стеценко, Кошиць)» [9, с.107]. Ідея «хорового інструментування» – не виняток. Так дослідниця творчої спадщини М.Лисенка Т.Булат, аналізуючи хорові десятки композитора, ідентифікує хорову інструментовку як *pizzicato* хорового супроводу обробки пісні («Ой що ж бо то та й за ворон»), а у («Веснянках») – як «антифонне протиставлення хорових груп» [10, с. 87]. І це далеко не поодинокі взірці. У праці музикознавців Л.Архімович і М.Гордійчука «М. Лисенко», знаходимо ще декілька розпізнань, як таких, що відтворюють звучання ліри, різноманітної мелізматики тощо [11, с. 165]. Проте, ці «факти «вокальної оркестровки», як зазначає П.Козицький, «були вже відомі в українській літературі» [2, с. 8]. Наче продовжуючи думку першого дослідника творчості Леонтовича М.Лисенко в листі до Ф.Колеси ретроспективно вказує адресату про першооснову «хорового інструментування» – «контрапунктичності візерунків» (вислів П.Козицького), самостійності мелодичних ходів, які зародилися у гуртовому співі «...кожен голос тут є цілком самостійний ход мелодійний. ..., котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з ім на якийсь час, щоб знову відокремитись... З цього спостерігаєте що кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий, не вигадаєте...» [10, с. 106]. Похідну гіпотезу висуває і В.Довженко, як одну з властивостей художнього мислення Леонтовича: «... Виникнення пісні, численні її варіанти, ..., що «офарблюють» кожен дану пісню в характерний для епохи колорит, ..., тимчасове зникання її з горизонту..., як і несподівана поява в оновленій формі, – все це відбувалось і відбувається ...в гуртовому музикуванні...» і, далі, «жива народна практика» виступає черговим аргументом права першоджерела [8, с. 8]. Риторично, узагальнено звучить твердження видатного чеського художника, українознавця Л.Куби про хоровий спів, який «замінює народові оркестрову музику, оскільки її руський народ не знає, бо її розвиткові з часу виникнення християнства чинили опір як світська верхівка, так і церква» [10, с. 257].

Аналізуючи хорову творчість українських композиторів XX ст. можемо говорити про певну етапність «хорового інструментування». Керуючись думкою Л.Пархоменко, це пов'язано в першу чергу з тим, що від початку XX ст. по новому синтезовано прийоми вокальної та інструментальної музики [12, с. 155]. Отже виділяємо 3 етапи розвитку інструментального мислення в українській хоровій культурі:

1. Етап творчого переосмислення інструментальних інтонацій-штрихів в хоровій акапельній тканині та зародження інструментального (симфонічного) типу розвитку. Періодизація цього етапу охоплює хорову творчість Леонтовича, Стеценка, Степового, Кошиця, пізніше Козицького, Вериківського. Власне, ще П.Козицький у своїх дослідженнях говорив про новий естетичний зміст оркестру Леонтовича, який покликаний був більш глибше розкривати зміст пісні, аніж в його попередників та сучасників.*

Без сумніву, поетична складова стає найважливішим похідним фактором вияву інструментального звуку в музичних композиціях. Особливо виділяється творчість П.Тичини – українського символіста, який національно локалізував і розвинув гасло П.Верлена «Найперше – музика в слові». Вже в своїй першій книзі поезій «Сонячні кларнети» (1918–1919р.) започаткував власний стиль, який отримав назву «кларнетизм». В музичному відношенні слово Тичини дістало інтерпретацію в творчості українських композиторів впродовж всього XX століття. Це («Арфами, арфами») Я.Степового, в якому інструментальне звучання хору нагадує передзвін арфи, («Сонячні кларнети») М.Вериківського (1923), («Ми дзвіночки») В.Верховинця (1923) і однойменного дитячого хору П.Козицького, позначені витонченою «інструментовкою». Окрім яскравого інструментального забарвлення поезій Тичини, зустрічаємо ще цілу низку «інструментально» (симфонічно) трактованих композицій: диптих («Дивний флот»). Перша («Плач Ярославни») і друга («Дивний флот») П.Козицького (1923), («На майдані») М.Вериківського (1921), («Свобода, рівність і любов») К.Стеценка (1920), («Нехай собі та й шумлять дуби») Г.Верьовки (1924), («Гаї шумлять») М.Колесси (1975), три частини хорової акапельної симфонії («Вітер революції») Л.Дичко (1973–1976) – перша

* Так автор характеризує роль «вокальної оркестровки» Давидовського на прикладі «Бандури» винятково як імітацію гри «оркестру», що вважається «занадто примітивною формою» [2, с. 8]. Дещо м'якшої думки притримується Б.Асаф'єв. Див. [7, с. 51].

(«Плуг»), друга («Як упав же він з коня»), третя («Арфами, арфами»), ораторія («Скорбна мати») Ю.Ланюка (2008) та ряд інших.

2. Етап трактування акапельного хору як камерного оркестру (за Л.Пархоменко). Це яскраво продемонстровано в ліричних хорах 1956–1961 рр. в основному, творчістю Б.Лятошинського. Так, особливий інтерес становить цикли хорів Лятошинського на слова Т.Шевченка («За байраком байрак»), («Над дніпрового сагою»), («У перетику ходила») та А.Фета («У камина»), («В полумраке вечернем»), («Осенняя ночь»), («На рассвете»).

Що дає можливість нам говорити про явище «інструментальної камерності» у хорових полотнах композитора? По перше, це «звукова інструментовка» (термін О.Цалай-Якименко) поезій Т.Шевченка, «імітація звуків природи, у звуковому орнаменті вірша [13, с. 20]. По друге, хорова поліфонія, що зумовлена великою мірою також і характером мелодики. Це доводить така характерна риса шевченківських хорів, як «проникнення симфонічного методу розвитку тематичного матеріалу» [16, с. 30]. Звідси і улюблений початковий імітаційний прийом, характерний для більшості композицій майстра, особливо хорів на музику О.Фета, які якнайяскравіше відображають фактурну модель камерності звучання (оркестру). Загалом, ті ж чинники, що і в шевченківських хорах – імітаційна і контрастно-тематична поліфонія (термін Л.Хіврич), але особливий характер мелодики, що належить до монодичного типу (термін Т.Бершадської). Це і наявність плавної модуляції, змінність опор, які підтверджуються засобами багатоголосної гармонії. Така мелодика, на думку Л.Хіврич, «має високий поліфонічний потенціал» і тому «немає потреби у великому нагромадженні голосів», прецедентність камерного звучання досягається прозорою фактурою хорових полотен [14, с.35].

Цикл («Летять журавлі») І.Шамо на сл. В.Сосюри, ще один з чергових репрезентантів цього етапу. У ньому спостерігається такий цікавий авторський підхід, як зміщення психологічного навантаження у трактовці образів завдяки введенням власних слів – уточнень та часте затримання на одній гармонії, що дає змогу вслухатися в неї, а в на деякий час по її зміні, знову повертатись. Складається враження правдивого відтворення складного психологічного процесу. Сюди ж віднесемо і хор Є.Козака («Згадай маму»), («Моя гуцулочка») А.Кос-Анатольського («Не щебече соловейко») Ф.Надененка, («Шануймо щирий дар любові») з циклу («Про нашу любов») А.Штогаренка та інші.

3. Етап трактування акапельного хору як великого оркестру. Інструменталізація хорових голосів. Прикладами служить кантата В.Сильвестрова («Думи мої») 1977, акапельна симфонія-диптих Є.Станковича на слова Т.Шевченка (1985), кантатна(почасті), симфонічна і оперна творчість Лесі Дичко, («Ятранські ігри») І.Шамо (1979). Тут слід звернути увагу на два аспекти:

- Візуальне бачення хорової партитури як партитури великого симфонічного оркестру. Це, безумовно, було плодом різкого дистанціювання авангардної музики від академічних («соцреалістичних») догм.

- Жанровий синтез, що спричинився зміною константного ядра, «потужною міжжанровою взаємодією» [1, с. 85], внаслідок чого під лабораторний процес підпадають вже й «серединні», і крупні жанри – камерна кантата, хоровий цикл, симфонія, опера.

На авторитетну думку Л.Пархоменко, підвалинами таких оновлень була якраз хорова творчість Б.Лятошинського 1950-х років у хорах без супроводу на сл. М.Рильського, О.Фета, І.Буніна, Ф.Тютчева, де було подолано таке явище як строкатість, «непроцесуальність» сюїти. Згадаємо, що ще в 20-х роках перші спроби в цьому напрямку були зроблені П.Козицьким в його диптихах «Червоним шляхом» та («Дивний флот»). Аналогічні риси простежуються у («Диптиху») В.Кирейка на сл. П.Тичини («Душе моя»), («Як не горю – я не живу»), («Триптиху») В.Бібіка на народні слова та інших творах.

«Хорова інструментовка» цього етапу зосереджена у формулах – фактурних екстрактах хорової площини. Однак витоки «вокальної оркестровки» і започаткований М.Леонтовичем інструментальний розвиток хорового полотна, що є фактором симфонізації форми, спостерігається і в творах сьогодення. Таким чином, намітились два чітко виокреслені напрямки мистецького опрацювання хорової мініатюри та симфонічної хорової поеми. Молодша генерація Леонтовича вторувала шляхом, створюючи на цій основі нові форми й типи творів, нові характеристики образів. Ще більш сміливішим був експеримент синтезу цих двох моделей, що яскраво представлено двома акапельними кантатами Лесі Дичко («Чотири пори року») та («Карпатською кантатою»). Тож, *метою* нашого дослідження є спроба схематизації «хорового інструментування» у Леонтовича, що постає широким спектром множинності підходів звучання, а саме, як:

- I. Тембрально-барвна диференціація хорової тканини;
- II. «Розрідження» і «ущільнення» хорової фактури;
- III. Інструментальний тип розвитку. Техніка мікромотиву.

До тембрально-барвного аспекту слід віднести спосіб звуковидобуття – тембрального видозмінення однієї або кількох партій. Яскравим прикладом тут повністю послугує лірична музика без слів («Прелюдія») Леонтовича – модифікація звуку морморандо, голосної «а». Згодом, Л.Дичко використала цей прийом для відтворення хорового супроводу в солоспіві («Зорі») на сл. Б.Грінченка. Зустрічаємо чимало прикладів даних модифікацій в обробках для мішаного хору («Ой зійшла зоря»), («Смерть»), («Пряля»), («Попід терном стежечка»), («В полі-полі плужок ходить»). Сюди ж віднесемо і модифікацію вигуку (гей і ін.), так званих «чужих слів» («Над річкою бережком»), («Піду в садочок») та одно-двотактових вкраплень в цілому ряді менш вагомих обробок.

Як темброву варіантність розглянемо протягування звукових осей (термін Л.Пархоменко). Модифікація руху голосів – рухомі голоси на фоні сталого. Такий виклад призводить до звукообразальності ефектами відлуння, відгомину пісні, що лине над степом. Приклади: «Ой послала мене мати», «Ой а в городі», «Із-за гори сніжок летить», «Коза», «Ой піду я в ліс по дрова», «Над річкою бережком». В духовній спадщині композитора багато численних взірців модифікації в колядках «Дивная новина» обидві редакції, «Як на річці», «У нашому дворі», в канті «Потоп», в літургії св. Івана Златоустого, в розділах «У царстві Твоім», «Вірую» та в Молебні, в частинах «Алилуя», «Тебе Бога хвалим».

Використання арсеналу штрихів : стакато, легато, акцентування, фермати, остинато тощо. Іде технічне збагачення хорової тканини звуковими ефектами, з'являється можливість глибшого розкриття портретних характеристик.

Власне, трактування хорових партій в інструментальному стилі, імітація інструменталізму. Так, в розвитковій частині *riu mosso* («Літні тони») на слова В.Сосюри, хоровим інструментальним фоном, задатком руху виступають тенорові висхідні секундові зітхання з розвитковим ходом. Далі слідує темброва і регістрова зміна тенорів на альти. Це викликає фактурний аналог з струнним оркестром – темброву модуляцію альтів на другі скрипки.

Зона напруження акустичного прийому «розрідження».

Широко використовується в партесних концертах XVIII століття. Прийом чергування тутті-соло. Такий елемент концертування у Леонтовича зустрічаємо в обробках «Мак», «Чогось милий затужив». Зіставлення різних груп хору, темброво-теситурне зіставлення – в обробках «Дударик», «Ой у Львові», «Гей у світлиці», «Синє море», «Ой піду я лугом 2», «В полі-полі плужок ходить», «Летіла зозуля», «Ой вийду я на вулицю» та інші. Такий виклад має місце як і в експозиціях так і в розробкових частинах, виступає своєрідним контрастом викладу хорової фактури.

Зона напруження акустичного прийому «ущільнення».

Найбільшого розвитку цей прийом дістає в кульмінаційних частинах за рахунок акустичного принципу нагромадження дисонансів, ущільненням музичного простору. Тембровою характеристикою тут є гармонічна сонантність в кульмінаціях пісень-реквіємів «Із-за гори сніжок летить» та «Козака несуть». Внаслідок змішування тембрів утворюється напружена драматична звучність, що сприймається як зойк глибокого відчаю. В одній з останніх своїх обробок «Смерть», яка теж належить до циклу народних «реквіємів», зоною «ущільнення» виступає підсумовуюча фраза-такт семитактового періоду експозиції варіаційної двочастинної форми з розширеною кодою. В цій обробці використано весь арсенал множинності підходів звучання.

Особливе місце в творчості Леонтовича займає *техніка мікромотиву* як формотворчий компонент. Твори, в яких дотриманий даний вид техніки, характеризуються В.Дяченком як «активний динамічний принцип», де в основі «зерно, з якого потім виростає музичне ціле»*: «Щедрик», «Дударик», «Козака несуть», «Гра в зайчика». Славнозвісний тезис П.Козицького, яким він підсумовує статтю «Творчість Миколи Леонтовича»: «Від куплета до «Щедрика» – вказує на новий винахід мініатюри інструментального (симфонічного) розвитку в хоровій музиці а капела.

Як нам відомо з переписки Б.Яворського до Г.Верьовки, Леонтовичем було досягнуто ряд перемог в шліфуванні композиторської техніки, зокрема, вільне використання імітацій та остинато, чого раніше він панічно боявся [8, с. 46]. Звідси ті численні контрапункти-винаходи, включно з окрасою динамізації й технічного орнаменту – гамоподібним висхідним ходом у партій сопран, мелодія якого набуває самостійного значення і покликана освіжити музичний задум руху. Аналогічний прийом зустрічається й у інших вищезгаданих творах інструментального розвитку.

Що нового вніс такий підхід композитора до опрацювання народного матеріалу?

* Вислів Б.Яворського. Див. [2, с. 46].

** Див.[2, с.16]

Посилив емоційний стан «суті душі пісні» (вислів П.Козицького)*. Як писав К.Стеценко, «більшість пісень (Леонтовича) – елегійного побутового змісту; видно, що елегіка, лірика по душі автора. Нічого гучного, крикучого він не любить і не кохається в ньому» [2, с. 199].

«Асимілював» жанрові першооснови пісні. Так, Б.Луканюк вказує саме на визначальну роль фактури «хорового інструментування», аргументуючи докорінне змінення пісні-гри на реквієм «Смерть» і інших «Пряля», «Дударик» [15, с. 42].

Заклав тенденції подолання куплету, а значить і розхитування, відповідно, нехитрої форми, що пройшла шлях від куплетної – варіантно-наскрізьної у Леонтовича, утвердилась в Козицького, здебільше, як тричастинна з орієнтиром на вільну обробку, модель якої підхопили Б.Лятошинський та Л.Ревуцький, а згодом зодяглась в хорову концепцію, пов'язану з циклізацією та театралізацією образних характеристик: «Прилуцькі пісні» для мішаного, чоловічого та жіночого хорів Л.Колодуба, «Обробки волинських народних пісень» В.Рунчака для мішаного хору та ін.

Нарешті, такий підхід, вкотре, доводить що його твори не є фольклорними репродукціями, а оригінальними творами. Леонтович виступив як реформатор жанру хорової мініатюри – народної пісні, перетворив її в мистецьку хорову мініатюру. Тобто, це вже особлива сфера інновацій постає як хорова картина, а не гармонізація, в якій сам задум передбачав куплетно-варіаційну будову і відповідав характеру її змісту. Сама краса української пісенності в поєднанні не лише з фаховою гармонізацією, але і з новим музичним змістом захоплювала музичну Європу.

1. Пархоменко Л.О. Деякі аспекти жанрових процесів у сучасній хоровій музиці / Л.О.Пархоменко // Матеріали до українського мистецтвознавства : збірник наукових праць на пошану А.І.Мухи. – К. : ІМФЕ НАНУ, 2003. – [Вип. 3.]. – С.84–87.
2. Творчість М.Леонтовича : збірка статей / [упорядкув. В.Золочевський]. – К. : Музична Україна, 1977. – 199 с.
3. Загайкевич М.П. З нагоди ювілею М.Леонтовича / М.П.Загайкевич // Музика. – 1977. – №6. – С. 31.
4. Асаф'єв Б.В. О хоровом искусстве / Б.В.Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1980. – 188 с.
5. Кошиць О. Листи до друга 1904–1931 / [упорядкув. Л.О.Пархоменко]. – К. : Рада, 1998. – 181 с.
6. Кошиць О. З пісню через світ / [вступне слово. М.Головащенко]. – К. : Рада, 1998. – 319 с.
7. Гордійчук М.М. Микола Леонтович / М.М.Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1972. – 55 с..
8. Леонтович М. Д.: збірка статей та матеріалів / [упорядкув. В.Довженко.]. – К. : АН УРСР, 1947. – 99 с.
9. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів : навчальний посібник / О.Г. Бенч-Шокало. – К. : Український світ, 2002. – 415 с.
10. Булат Т. Хорові обробки народних пісень / Т.Булат // Історія української музики. – К. : Наук. думка, 1992. – Т. II. – С. 77–99.
11. Архімович Л. М.Лисенко / Л.Архімович, М.Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1992. – 234 с.
12. Пархоменко Л. Деякі особливості розвитку української акапельної хорової музики 1956–1961 років / Л.Пархоменко // Сучасна українська музика. – К. : Муз. Україна, 1977. – С. 147–171.
13. Цалай-Якименко О.С. Музичні принципи ритмоформотворення у силабічному вірші Тараса Шевченка / О.С.Цалай-Якименко // Записки НТШ : праці музикознавчої комісії. – Львів : НТШ, 2004. – Т. ССXLVII. – С. 20–49.
14. Хіврич Л. Поліфонія як засіб формування художнього образу в акапельних хорах Б.Лятошинського / Л.Хіврич // Укр. музикознавство : науково-методичний міжвідомчий щорічник. – К. : Муз. Україна, 1988. – Вип. 23. – С. 33–39.
15. Луканюк Б. Про творчий метод М.Леонтовича / Б.Луканюк // Укр. музикознавство : науково-методичний міжвідомчий щорічник. – К. : Муз. Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 36–45.
16. Горюхина Н. Интонационные основы хором а капелла Б.Лятошинского / Н.Горюхина // Украинская советская музыка. – К. : «Советский Композитор», 1960. – С. 28–31.

В статтє рассматривается одна из распространенных тенденций XX века – тенденция к инструментального мышления в хоровой культуре. Освещены понятия термина и этапности «хоровой инструментовки», а также представлена классификация множественности подходов звучания на примере творчества Н.Леонтовича, одного из создателей и реформаторов «хоровой инструментовки».

Ключевые слова: хоровая инструментовка, инструментализация, вокальная оркестровка, Н.Леонтович, модификация звука, техника микромотива.

* Особливо тонко це обгрунтував П.Козицький на прикладі твору «Із-за гори сніжок летить», в якому інструментальний прийом посилив природу людського голосіння. Див. [2, с.10]

The article is an attempt to analyze one of the biggest trends of the XX century – the tendency to instrumental thinking in choral culture. Deals with the concept of time and phasing «choral instrumentation» and also provides the classification of multiple approaches sound of the works of M.Leontovych, one of the founders and reformers «choral orchestration».

Key words: choral instrumentation, instrumentalization, vocal orchestration, tone's modification, M.Leontovych, technic of micro motive.

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 7.01.73

Михайло Станкевич

ВІД ТЕОРІЇ ЕСТЕТИКИ ДО ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються фундаментальні теорії мистецтва, які дають змогу впорядкувати і зрозуміти багатоманітність пластичних творів. Визначено сім великих теорій: традиції, наслідування, цінностей, теорію змісту, теорію структурування, теорію сприйняття, теорію систематизації.

Ключові слова: історія мистецтва, пластичне мистецтво, теоретичні побудови, концепції, фундаментальні теорії.

Термін «теорія» походить із грецької мови «*θεωρία*» – і означає розгляд, міркування, вчення. Це особлива сфера людської діяльності та її результати. В галузі образотворчого, декоративного мистецтва та дизайну вона становить сукупність вербальних мотивів, ідей, концепцій щодо творів і творчості, на противагу практичній реалізації художнього проекту, перебуваючи з нею в органічній єдності. Філософи слушно стверджують, що теорія виростає з практики – узагальнює її, а практика підживлюється і спрямовується теорією. У вузькому розумінні теорія – це форма вірогідних наукових знань, що дає цілісне уявлення про сутнісні закономірності артефактів, дизайн-об'єктів, їх виникнення та функціонування. Усі твердження теорії та поняття поділяються на дві групи. Перша – невелика за кількістю, охоплює вихідні терміни і твердження. Вони формулюють фундаментальні закони чи властивості об'єктів, які вивчає теорія (принципи, аксіоми). Друга група – це похідні мотиви і поняття, що з тією чи іншою необхідністю випливають з вихідних категорій. Їх називають логічними наслідками. Для встановлення істинності положень теорії застосовують доведення, тобто побудову логічних структур теорії, в якій всі поняття і твердження тісно пов'язані між собою. Вони становлять цілісну систему знання. «Наукові теорії, – як зауважив Карл Поппер, – є інструментами, за допомогою яких ми намагаємося внести певний порядок у той хаос, в якому живемо, щоб зробити його раціонально передбачуваним» [1]. Кліфорд Гірц, не заперечуючи Поппера, висловив дещо іншу думку: «теорія використовується для того, щоб розпізнати неочевидне значення речей» [2, с.36]. Отже, для Поппера важлива функція впорядкування і передбачення, тоді як для Гірца – з'ясування «значення речей». Утім, теорія має й інші корисні сторони за що ми її цінімо.

Мета статті – привернути увагу вчених-мистецтвознавців до теоретичних побудов і, насамперед, до фундаментальних теорій мистецтва, які дають змогу впорядкувати і зрозуміти багатоманітність пластичного мистецтва й дизайну.

Кожна наука, зокрема й мистецтвознавство, використовує багато теорій. Вони поділяються за предметом і її складовими. Предмет ми визначаємо за функціональними напрямками мистецтва і дизайну, а характер будови здебільшого недедуктивний, тобто істинність доводиться за допомогою аргументації фактами. Спочатку виникає гіпотеза на ґрунті виділених та узагальнених наукових фактів і мотивів, згодом, унаслідок їх перевірки та обґрунтування, вона переростає в теорію.

Перші теоретичні концепції, які стосувалися різних мистецтв, зокрема й пластичного, з'явилися в добу античності. Найважливішими серед них були: вияв прекрасного через міру, число й гармонію (за Піфагором), прекрасне як предковічна ідея (Платон), відносність і суб'єктивність прекрасного (софісти), гармонійність протилежностей (Геракліт), ідеалізація дійсності (Сократ), мотиви наслідування в мистецтві (Сократ, Платон, Аристотель), ілюзіонізм як джерело впливу (Георгій) тощо.

В епоху Відродження виникли ще низки важливих теоретичних концепцій, так тосканський художник Ченіно Ченіні (нар. бл. 1370) запровадив поняття «новизни» і «манери», а Джорджо Вазарі вніс мотив розрізнення манер у мистецтві; теоретичною концепцією Ромео Альберті став дизайн, проект, намір митця; недбала чарівність у мистецтві – мотив Бальтазара Кастільоне, натомість концепція вишуканості належить Джироламо Кардано [3, с. 325]. У наступні періоди Нового часу певну роль відігравали нові теорії, так у XVII ст. стиль витісняє манеру, а у XVIII смак витісняє стиль, однак не надовго бо вже в наступні століття стиль стає імперативом мистецтвознавства. 1750 року з легкої руки Олександра Баумгартена, численні теоретичні напрацювання минулого

увійшли до новоствореної науки «естетики» як складової філософії.

У XIX – першій половині XX ст. кафедри естетики та історії мистецтва в європейських університетах переважно були конкурентами, а тому визначні дослідники мистецтва: Алоїз Рігль, Юзеф Стшиговський, Генріх Вольфлін, Абі Варбург, Ервін Панофський, Ервін Гомбріх розробляли теорії і концепції порівняльного і формального вивчення мистецтва, іконографії та іконології, теорії сприйняття творів мистецтва тощо, які відрізнялися від загально естетичних.

Німецький філософ Теодор Адорно (1903–1969) у незавершеній праці «Теорія естетики» називає понад десяток теорій мистецтва. Наприклад: теорія походження мистецтва [4, с. 11], теорія форми (Валері) [4, с. 17, 193], теорія справдження бажань – теорія мистецтва Фрейда [4, с. 21], теорія кінця мистецтва Гегеля, що світовий дух заперечив мистецтво як форму [4, с. 51, 454], теорія аурі, теорія репродукції (Беньямін) [4, с. 67, 352], теорія художнього твору [4, с. 81], теорія історії мистецтва [4, с. 284], теорія гри Гейзінгі [4, с. 428], теорія Канта про незацікавлене задоволення [4, с. 448]. Адорно підтримував соціальну теорію існування мистецтва, виходячи з переконання, що «потреба в мистецтві – це здебільшого ідеологія» [4, с. 328]. При цьому вчений застеріг, що «жодну з категорій теоретичної естетики не можна застосовувати як сталий, несхитний критерій» [4, с. 421].

Владислав Татаркевич також налічив чимало концепцій і декілька десятків похідних теорій естетики (в окремих випадках називаючи їх «мотивами»), однак більшість з них він означив як помилкові [3, с. 320–326]. Звідси історія теорії, на його думку, нагадує цвинтар, де «поховано силу-силенних теорій прекрасного, мистецтва, творчості, форми, естетичного переживання» [3, с. 320]. Вчений пояснює велику кількість теорій тим, що з'являються нові об'єкти, явища, новий досвід, які спонукають до створення нових теорій. «Так від теорії до теорії розвивається історія знання про красу і мистецтво, форму і творчість» [3, с. 323]. Утім, доля малих теорій іноді залежить від примх наукової моди. Так, теорія семіотики, популярна в 1960–1970-х рр., сьогодні не викликає особливого зацікавлення. На початку XXI ст. пригас інтерес до теорії синергетики, якою захоплювалися в минулі два десятиліття, натомість у художньому проектуванні нині все більше розмов про мультисенсорну теорію [5, с. 732–742], яка очевидно веде до тотального дизайну, та теорію дзеркальних нейронів, нейроестетики, про що мова йтиме далі.

У середині XX ст. серед зарубіжних естетиків виникло хибне переконання, що естетика є метатеорією мистецтва. Його відголоски дійшли в Україну. Дмитро Кучерюк пропонує у підручнику розділ «Естетика як метатеорія мистецтва» в якому йдеться про «методологічні засади аналізу мистецтва», «парадигмальне визначення мистецтва», «інтенція людського як предмет і естетична притаманність мистецтва», «відображально-виражальна природа мистецтва», «художність змісту і форми», врешті «стиль як естетико-мистецтвознавча категорія» [6, с. 104–140]. Все неначе правильно, але де ж тут обіцяна теорія мистецтва? Простежується дивовижна властивість деяких естетичних текстів «зводити нове до завжди-те-самого».

Міжнародна зустріч естетиків у Кракові (1979) була присвячена її кризовому стану у зв'язку із зростанням ролі культурних студій. Водночас постало питання про боротьбу естетики за самостійність від філософії.

Сьогодні теорія мистецтва також потребує повернення в рідне середовище. Вона не повинна перебувати за межами мистецтва. А відтак необхідна їй відповідна інвентаризація і реконструкція з погляду мистецтвознавства.

Серед сукупності теорій, що є легітимними в межах пластичних мистецтв розрізняють похідні (малі) та фундаментальні або великі теорії, які займають ключове місце в науці. Фундаментальні теорії формують спосіб наукового мислення і є важливими для функціонування цієї науки. Вони є вершинами умовних пірамід, які збудовані за такою схемою: в основі лежать наукові мотиви, які внаслідок ідейного спрямування переходять у концепції, а ті – в похідні теорії, врешті, вершину увінчує велика теорія. Наприклад, до великих теорій мистецтва відносимо: теорію традиції, теорію наслідування, теорію цінностей, теорію змісту, теорію структурування, теорію сприйняття і теорію систематизації.

Теорія традиції (з латинської «*tradition*» – передання) визначає трансляційну функцію мистецтва. Завдяки працям культурологів, етнологів і фольклористів, теоретичні мотиви й концепції традиції зводяться до наступного: суспільства відрізняються змістом, формами трансляції та функціонування традиції [7, с. 109]; існують «первинні» й «вторинні» традиційні форми сучасної культури [7, с. 45–55]; традиція – це стереотипізація досвіду через «сітку зв'язків теперішнього з минулим» [7, с. 108]; кожна традиція підпорядковується ротації; «колишня інновація у потенції – майбутня традиція» [8, с. 37–38]; сьогодні «часові інтервали дії багатьох культурних традицій стали незмірно коротші, ніж у минулому» [9, с. 204] тощо. Все це опосередковано торкається і мистецтва,

але мистецька традиція має конкретніші параметри, виразніші та чіткіші ознаки, ніж традиція широкого діапазону дії.

Коли розглядати мистецтво як одну із особливих форм орієнтації людини в світі, форму пізнання і самопізнання, то потужним механізмом, здатним до динамічного селекціонування і перетлумачення усіх сутнісних проявів творчості, виступає велика теорія традиції. Вона наймогутніша сила творчої динаміки, наділена ще й механізмом саморозвитку – акумуляції, осучаснення та передачі мистецького досвіду. В залежності від змісту та міри актуалізації художньої спадщини мистецька традиція в історичному контексті поділяється на первісно-синкретичну, елітарну й етномистецьку [10, с. 92].

Шкалу з «коефіцієнтами актуалізації» мистецької спадщини запропонував естонський вчений Борис Беренштейн [11, с. 133]. Для виявлення функції мистецької традиції її значення він розмістив між двома граничними точками (0 – 1): 1 → Уся спадщина актуальна, нічого нового не створюється («абсолютно консервативна функція»). 0 → Нічого зі створеного раніше не засвоюється, актуальні лише мистецькі цінності, які щойно виникають («абсолютно новаторська функція»).

Між заданими точками (0 – 1) можна виділити координати функції мистецької традиції, що максимально засвоює спадщину. Вона є системою однорідних та взаємозалежних мистецьких стереотипів, які відзначаються високою варіативністю та забезпечують перехід від одного етапу розвитку традиції до наступного. Звідси – творчість, що регулюється стереотипною функцією, пропонує повторювані мотиви в межах стереотипу (відбувається виконавська імпровізація), а таке мистецтво називають народним, фольклорним або традиційним.

Канонічна функція мистецької традиції, що рухається до точки 1, спрямована на особливо жорсткий спосіб відбору та засвоєння творчої спадщини. «Вона не тільки відтворює прийнятну структуру, а й протидіє іншим, оберігаючи свій колектив від вторгнення і деформуючої дії «хибних» і «чужих» структур» [11, с. 132]. З наближенням «коефіцієнту актуалізації» канонічної функції до одиниці, традиція переростає в канон, таке мистецтво і культуру називають канонічними. Взаємозв'язок мистецької традиції та канону влучно висловлено у формулюванні: «Традиція зберігає і відновлює соціокультурні структури, канон зберігає та відтворює традицію» [12, с. 192].

Новаційна функція мистецької традиції відзначається динамізмом розвитку, спрямованого до тієї межі, де «коефіцієнт актуалізації» дорівнює нулю [11, с. 132]. Але вона ніколи не сягає границі, уникаючи повного згасання. Новаційна функція є імперативом елітарної мистецької традиції, вона характеризується яскраво мінливими та новаторсько-творчими підходами у структуруванні художніх елементів.

Часова тривалість розвитку традиції прирівнюється до творчості двох-трьох поколінь [13, с. 244], а це означає, що для утвердження традиції необхідно щонайменше півстоліття [14, с. 98]. Тривалість традиції ділимо на п'ять стадій, протягом яких відбувається повна заміна старої традиції на нову [10, с. 97–99].

Отже, велика теорія традиції мистецтва оперта на численні теоретичні мотиви, концепції і малі теорії, які мають вибіркові сфери застосування. (теорія канону або новизни, теорія ротації, вторинної традиції тощо).

Теорія наслідування демонструє наслідувальну функцію мистецтва. Поняття «наслідування» (грецькою – *mimesis*), а латиною – *imitatio*) були найдавнішими визначниками взаємин мистецтва й дійсності. Протягом двох тисячоліть їхня вимова і смислове наповнення дещо змінилися. А тому сьогодні, вслід за В.Татаркевичем, можемо ствердити, що «наслідування» майже рівнозначне повторенню [3, с. 250], тоді як «імітація» декларує дещо інше: подробицю або й фальшування мистецьких цінностей.

У стародавніх греків слово *mimesis* спочатку не стосувалося пластичних мистецтв, а «було назвою культової діяльності жерця, себто танку, музики та співу» [3, с. 251]. Натомість для осмислення скульптури і малярства Сократ застосував наслідування «портретів» речей, які ми бачимо [3, с. 251] і це стало ключовою подією в розвитку теорії мімесису. Її вдосконалив Арістотель таким чином що, «мистецтво, з одного боку, здійснює те, чого природа не могла зробити, з іншого боку — її наслідує» [15, с. 14]. При цьому в процесі «наслідування» філософ допускає можливість узагальнення і творчої вигадки [15, с. 14–15]. Платон по-іншому розумів наслідування дійсності в мистецтві, як пасивне і ретельне її копіювання. До такої позиції його могло спонукати ілюзорне малярство тих часів. «Платонова теорія була описова, не нормативна і, навпаки, трактувала наслідування дійсності в мистецтві як явище негативне. Обґрунтування доволі незвичне: наслідування не той шлях, що веде до правди» [3, с. 252]. Теорія мімесису хоч і була породженням класичної грецької доби, але зуміла зберегти стрижень у наступні елліністичну і римську епохи.

Філософи намагалися її вдосконалити шляхом додавання нових мотивацій: «уяви», «натхнення», «вигадки», «внутрішнього взірця». Так, Філострат-старший надавав уяві (*fantasia*) статусу «творця, мудрішого, ніж наслідування, бо наслідування усталою тільки те, що бачило, а уява також і те, чого не бачила» [3, с. 253–254].

У Середньовіччі з'явилися спроби переінакшити наслідування через «невидимий світ» (Августин) або шляхом цілковитої заборони зображення видимого світу (Тертуліан), і лише Тома Аквінський проголосив відому арістотелівську тезу: «мистецтво наслідує природу». Найвищого піднесення і поліпшення теорія наслідування сягнула в добу Відродження. Застосовувався термін *imitatio*, який у європейських мовах отримав варіативні відповідники. Окремі автори намагалися дати точнішу інтерпретацію поняття, підкреслювали, що не всяке наслідування годиться для мистецтва, а тільки «прекрасне» (Альберті), «добре» (Гваріні), «сповнене уяви» (Команіні), «оригінальне» (Пеллетье дю Ман), врешті Дж. Кардано висловив тезу, що митець може «наслідувати все» [3, с. 255–256]. Відтак, від періоду маньєризму мистецтво наслідувало вже не лише природу, а й саме мистецтво [16, с. 25]. Утверджується авторитет вчителя-митця, який умів наслідувати античність найкраще. Виникає парадоксальний феномен: імітується імітація.

Наслідування античності, започатковане в Італії в XVI ст., тривало і в наступних XVII та XVIII ст., поширюючись, чим раз далі, на сусідні європейські країни. «Наприкінці XVIII століття і на початку XIX, після відкриття Геркуланума та Помпеї, після подорожей археологів до Греції, пішла більша, ніж будь-коли, мода на наслідування античностей» [3, с. 259]. Утім, якщо відійти від класичного «відтворництва», то можна завважити й інші форми імітації малярства: стильові наслідування (ренесанс, класицизм, бароко) копії, репліки, ремінісценції тощо. У XVIII ст. зневажливе ставлення до готичної архітектури, зокрема в облаштуванні інтер'єрів, змінюється захопленням. І в наступному столітті в декоративно-ужитковому мистецтві звертаються до наслідування стилів готики, ренесансу, бароко та імітації дорогоцінних матеріалів; стилізації орієнталізму, китайщини, японщини тощо. Популярності набуває еkleктика – теорія творчого вибору.

В XX ст. наслідування виражається різноманіттям малих теорій, концепцій і мотивів. Так, теорія стилізації полягає у пристосуванні чужих художніх ідей до індивідуальної творчості. У вузькому значенні це різні зміни власного або чужого твору в тій же самій іконографічній площині, без перенесення в іншу царину пластичного мистецтва. Порівняно з подробицю, фальсифікацією творів давнини, стилізація не приховує своєї вторинної інтерпретації відповідних художніх ознак стилю. Вона може мати характер поверховий, частковий (з елементами «цитуювання» декору), або поглиблений, що проникає у структуру й архітектоніку [17, с. 236]. До її концептуальних різновидів відносять ремінісценції та фольклоризм. Ремінісценції – це спогад, запозичення художником певного мотиву або використання стилістичного прийому. Натомість фольклоризм передбачає вільне застосування тем і мотивів народного мистецтва. З 1960-х рр. в американському дизайні поширюється стилістична концепція «стайлінгу», а в європейському – ретро-дизайну і етнодизайну. Періодичність ретроспекцій та імітацій підтверджується теорією впливів і взаємозапозичень.

Теорія цінностей виявляє аксіологічну функцію мистецтва. Її базисом послужила філософія Іммануїла Канта, а в 1860-х рр. Рудольф Лотце висунув категорію цінності в етиці. Польський філософ Роман Інгарден у низці досліджень писав про аксіологічну тематику в естетиці, сформулював основні концепції теорії цінностей [18]. Деякі з них стосуються й пластичного мистецтва (динамічність, експресивність, драматичність, витонченість, оригінальність). Загалом, у мистецтвознавстві теорія цінностей, її типологія та ієрархія досліджені недостатньо. Тому логічну сутність аксіології і специфіку оціночних суджень здебільшого запозичені з естетики.

Мистецтвознавство досліджує закономірності змін ціннісно-вольових факторів художності через теорії духовності та утилітарності. В пластичному мистецтві вирізняємо теорії прекрасного, сакрального, святкового, чарівного, ігрового, автентичного та парадоксального [19], а також в ужитковому мистецтві та дизайні відповідно категорії інструментальності, місткості та зручності [20].

Панівною і найдавнішою є теорія прекрасного, започаткована ще піфагорійцями. Нею захоплювалися і її зневажали. Втім, витворили численні мотиви і теоретичні концепції (симетрія, оздоблення, гармонія, чар, витонченість тощо) [3, с. 142–204].

Автентичність як мала теорія цінностей служить для означення та оцінки істинності творів: справжній, той що ґрунтується на першоджерелі. Потреба в цьому терміні виникла з масовою появою копій, фальшивок та негативних оцінок творів, що «відірвалися» від першоджерел. Автентичність мистецтва – це своєрідний художній ідеал. Найвищий критерій мистецької оцінки, шляхом зіставлення тих чи інших явищ з вимогами автентичності, які є об'єктивним узагальненням

мистецького досвіду [21, с. 171–179].

Теорія сакральності визначає духовну повагу, усталене або тимчасове пошанування відповідних днів календаря (неділю, свята), певних осіб (священника, імператора), окремих літургійних предметів та визначених ділянок місця-простору. Цю властивість вони набувають шляхом освячення або «таємничою милістю». «Освячена істота або річ може анітрохи не змінювати свого зовнішнього вигляду. Вона від цього не зазнала ніяких перетворень. Починаючи від даного моменту, відповідній зміні підлягає спосіб, у який поводяться з нею. До неї більше не можна ставитися вільно. Вона викликає почуття віри й поваги, подає себе як «заборонена». Контакт із нею стає небезпечним» [22, с. 35]. «Сакрум» з латинської означає священну річ, дію, а «сакральний» тобто священний, стосується релігійного культу й ритуалу. Мистецтво переповнене, коли не сакральними мотивами, символами, то принаймні їхнім відгомном. Воно знаходиться на перетині координат священного й профанного.

Концепція інструментальності визначає специфічну якість системи артефактів як знаряддя для досягнення чогось. Їх застосовували вже в первісну епоху для «продовження» рук та примноження їхньої сили: дрючок, кам'яне рубило, кам'яна сокира, спис, лук, смолоскип тощо. У наступні історичні періоди цей клас предметів надзвичайно розвинувся. З'явилися холодна і стрілецька зброя, мобільні й стаціонарні світильники, музичні інструменти, а також інструменти та устаткування ремесел і народних художніх промислів, які вийшли за межі побуту, виокремлюючись у виробничу сферу.

У теорії цінності є і ненормативні аксіологічні мотиви та концепції, пов'язані з інституційністю мистецтва (професійність, самодіяльність, фольклорність, кітч).

Теорія змісту-форми розкриває глибоку інформаційно-сміслову функцію мистецтва. За зміст-форму в мистецтві прийнято вважати усі компоненти твору, які зображають і виражають духовні орієнтири, пропущені через людську свідомість. Світ природи постає в синкретизмі світогляду людини. Отже, до змісту пластичного мистецтва належать теорія форми, теорія знаків і графем, теорія іконографії та іконології, теорія жанрів.

Форма як теорія і виразник змісту посідала в історії пластичного мистецтва три становища: а) форма пропорцій та укладу, б) форма-вигляд, в) форма-рисунок [3, с. 203–220]. Про єдність форми і змісту написано багато, але зводиться все переважно до апорії: зміст це форма, яка і є змістом. Наприкінці XIX ст. і з початком XX ст. серед митців точилася суперечка, що важливіше форма чи зміст? Формалісти визнавали «чисту форму». Втім, реципієнт може її сприймати асоціативно з відповідними предметами.

Теорія про знаки, відома як семіотика, виникла наприкінці XIX ст. завдяки працям структуралістів Чарльза Пірса, Чарльза Моріса та Рене Сосюра. Знаки розрізняють (за Пірсом): індексні, іконічні та символічні. Два останні найчастіше застосовуються у мистецтві. На думку, Пірса іконічний знак — такий, що «має низку властивостей незалежно від того існує цей об'єкт у дійсності чи ні» [23, с. 290]. Вчений запропонував три його різновиди: образи та зображення, які виконано пластичним образотворенням та музичними відчуттями (1); метафори, які стосуються літератури й театральної практики (2); «логічні іконічні знаки» — діаграми, схеми, креслення та інші види нефігуративних зображень (3). Саме функціонування знака (за Пірсом) можливе лише за умови, що буде осмислене його значення. «Об'єкт–знак–інтерпретанта» — важлива трійста формула семіотичної теорії. Інакше кажучи, знаки, щоб вони ними стали, потрібно пояснити. Процес інтерпретації знака називають семіозисом (термін із практики давньогрецьких фізіологів, II ст.). Ч.Моріс виділив три форми семіозису (іноді їх відносять до окремих сфер семіотичного аналізу): семантика — розкриває відношення знака до свого об'єкта (1); синтактика — виявляє взаємозалежність знаків між собою (2); прагматика — показує співвідношення знаків з тими, хто ними користується.

Семіотика вивчає способи означування, будову та застосування різних знакових систем, що зберігають і передають наукову та художню інформацію. 1955 р. Ч.Моріс з метою вдосконалення структурно-семіотичних парадигм увів «безперервну шкалу іконічності». З одного боку, об'єкти подібності, безмежно схожі на них, з іншого — цілком умовні знаки-символи. Отже, між цими крайніми точками «шкали» знаходяться візуально-графічні символи різної міри узагальнення та абстракції. Звідси будь-який візуальний твір, від натуралістичних зображень до формальних, може функціонувати уздовж «шкали» як знак. Однак зображення на відміну від лінгвістичного знака є «складний і багаторівневий феномен» [23, с. 292].

У 2002 році вийшла праця Каталіни Богдан «Семіотика візуальних мов» в якій визначені критерії і методи структурного аналізу образотворчої мови, як першого кроку до більш адекватного розуміння семіотичної системи візуальних мистецтв [24]. Структурний підхід представлений разом з

обговоренням моделі обробки інформації стосовно оптичним ілюзіям, комп'ютерного моделювання та застосування спеціальних парадигматичних досліджень на прикладі творів Модріана, Клеє, Бругеля і Ворнета. Крім того розглянуто візуальний словник Броанкузі й символічну модель ансамблю Таргу Джу; а також кубізм і феноменологію в аспекті семіотики та компаративного аналізу.

Для тематичної ідентифікації в мистецтві застосовують теорію іконографії, а для інтерпретації широкого змісту — іконологію, яку впровадили Абі Варбург та Ервін Панофський. Найчастіше нею користуються для розгляду творів іконопису [25]. **Теорія структурування** з'ясовує закономірності синтезу, контрапункту й композиції творів живопису, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва, дизайну тощо.

Завдяки синтезу різноманітних складових у мистецтві й дизайні формується системність і ансамблевість. При цьому головними творчими орієнтирами виступають антропоцентризм, антропометрія та космогонія. Найпростіший вияв синтезу — вільне поєднання однакових мистецьких мотивів, фрагментів, деталей, форм тощо. Найпереконливішим зразком такого синтезу є керамічні та дерев'яні посудини близнюки (двійнята, трійнята, «чвірнята»). Найбільш розповсюдженим є синтез підлеглості, коли одні структурні елементи підпорядковані іншим. Передусім визначаються панівні одиниці від характеру яких залежать підлеглі. Зразки такого синтезу можна побачити в орнаментиці, об'ємно-просторових формах, а також серед декоративно-прикладних творів, що складають набори функціонально споріднених предметів (посуд, меблі, інтер'єрні тканини тощо). Синтез на основі чіткої ієрархії складний і щонайменше трикомпонентний. Його багато численні зразки бачимо в рослинному світі. Звичайна гілка з листками і квіткою у мистецтві стає узагальненою зоровою формулою — «дерева життя».

Синтез можна уявити як вибагливий контрапункт, що охоплює різні рівні горизонтів мистецьких значень. Він оперує багатою мовою: архітектонічною, пластичною, ажурною, графічною, колірною і семіотичною. Завдяки універсальям синтезу в мистецтві формуються нові види і типологічні групи творів, які поєднуються у певні системи та структурні одиниці.

У кожному виді пластичного мистецтва теорія структурування має свої відміни. Так, в образотворчому мистецтві композиція за Євгеном Шороховим (стосується переважно картинного «простору») ґрунтується на законах цілісності, контрастів, новизни, підлеглості всіх засобів [26]. У декоративно-прикладному діють інші концепції і засади структурування художньої виразності: цілісність, тектонічність, масштабність, пропорційність, контраст, ритм, симетрія, фактура, текстура, колір (забарвлення), пластичність, графічність, ажурність, оздоблення (декор, орнамент, візуалізм). Належну роль тут відіграють структурні орієнтири та зв'язки, що визначають космогонію й антропоцентризм, синтез мотивів і форм, художні комплекси і системи.

Теорія сприйняття відповідає рецептивній функції мистецтва. Її часткове наукове обґрунтування здійснили Рудольф Арнхейм у праці «Мистецтво і візуальне сприйняття» (1954), Ернст Гомбріх у книзі «Мистецтво та ілюзії. Дослідження психології зображення» (1960), врешті нові відкриття в галузі нейроестетики здійснені В.Рамачандраном.

Для розвитку своєї теорії Арнхейм застосував ідею гештальту відповідно до зорового сприйняття. Зокрема він висунув такі концепції: контраст «фігури і фону», співвідношення частини і цілого, вертикалі та горизонталі, прагнення до «досконалої форми», константність (усталеність) образу тощо. Звідси вчений розглядає зорове сприйняття, в тому числі і сприйняття творів пластичного мистецтва, як «схоплювання» гештальтів, здатних позначати ціле. Деякі висунуті ним мотиви можуть стосуватися й теорії структурування. Так, Арнхейм пропонує концепцію «простоти», доводячи, що будь-яка візуальна модель прагне до спрощення, мотиви співвідношення частини і цілого, принцип оверлеппінга, «групування» фігур за подібністю тощо [27].

Гомбріх розглядає механізм сприйняття мистецтва, поглиблюючи інтерпретацію символів. Він переглядає старі та нові концепції про наслідування природи, проблему абстракції, можливості перспективи і сенсу виразності, які показують, що графічне зображення є далеко не простим для візуального сприйняття.

Праці Архейна і Гомбріха є класичними дослідженнями сприйняття зображень, однак вони майже не торкаються декоративного мистецтва і дизайну.

В основі теорії «дзеркальних нейронів», відкритої в 1990-х рр. С.Зекі, визначається як людський мозок бачить мистецтво. Професор В.Рамачандран, один із прихильників нейроестетики, розробив теорію людського художнього досвіду, засновану на нейронних механізмах. Він означив вісім основних законів, які пояснюють суть людського художнього сприйняття: 1) максимальне зміщення; 2) групування; 3) ізоляція; 4) пошук прекрасного; 5) симетрія; 6) повтор, ритм, порядок; 7)

відраза до подібної/загальної думки; 8) візуальна метафора [28].

Для сприйняття творів мистецтва важливими є не лише контури і площини форми, а також теорія ілюзійонізму, візуалізму, і семантики (пояснення смислів) за допомогою герменевтики та інтерпретації.

Теорія систематизації виявляє системну функцію мистецтва з її характерними ознаками цілісності та розчленованості. При цьому діють різноманітні теоретичні концепції для зручного опрацювання творів і артефактів. Основні з них – хронологія, стилі, стильові напрями і школи, які застосовуються в історичному дискурсі. Класифікація і типологія підходить для мистецтвознавчого аналізу, а кодифікацію можна застосувати в позачасових інтерпретаціях мистецтва.

Отже, стисло окреслені універсальні великі теорії мистецтва – це переважно добре знайомі нам «незнайомці». Іноді ми їх використовуємо, іноді ними нехтуємо. Вони дають змогу впорядкувати і зрозуміти багатоманітність пластичного мистецтва й можуть бути згодом доповнені новими науковими теоретичними побудовами і відкриттями в цій галузі.

1. Припущення і спростування: Зростання наукового знання [Електронний ресурс] Карл Поппер / Режим доступу : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/popper/04.php
2. Гірц К. Інтерпретація культур: Вибрані есе / Кліфорд Гірц. – Київ : Дух і літера, 2001. – 540 с.
3. Татаркевич В. Історія шести понять / В. Татаркевич. – Київ : Юніверс, 2001. – 368 с.
4. Адорно Т. Теорія естетики / Т. Адорно. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
5. Коломієць Л. Запровадження та розвиток мультисенсорного дизайну у ХХ – ХХІ ст. / Л. Коломієць // Народознавчі Зошити. – 2012. – С. 732–742.
6. Левчук Л.Т. Естетика / Л.Т. Левченко, В.І. Панченко, О.І. Оніщенко, Д.Ю. Кучерюк. – К. : Вища школа, 2005. – 432 с.
7. Чистов В.К. Народные традиции и фольклор / В.К. Чистов. – Ленинград : Наука, 1986. – 304 с.
8. Артюнов С.А. Соотношение традиции — инновации и ротационный механизм взаимодействия / С.А. Артюнов // Slovensky Narodopis. – Рос. 34. – 1986. – № 12. – С. 37–38.
9. Маркарян Э.С. Интегральные тенденции во взаимодействии общественных и естественных наук / Э.С. Маркарян. – Ереван, 1977. – С. 201–206.
10. Станкевич М. Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції / М. Станкевич. – Народознавчі Зошити. – 1997. – № 2 – С. 91–99.
11. Беренштейн Б.М. Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос» / Б.М. Беренштейн // Критерии и суждения в искусствознании. – С. 125–144.
12. Беренштейн Б.М. Традиция и канон. Два парадокса / Б.М. Беренштейн // Критерии и суждения. – С. 167–214.
13. Włahowski A. Skarby w skrzyni malowanej czyli o sztuce ludowej inaczej. — Warszawa, 1974. — 252 s.
14. Арутюнов С.А. Обычай, ритуал, традиция / С.А. Арутюнов // Советская этнография. — 1981. — N 2. — С. 94–99.
15. Аристотель Про мистецтво / Аристотель // Віхи в історії античної естетики : Збірник: перекл. з давньогрец. та латин. мов/ упоряд. ст. та приміт. Й.У.Кобова. – Київ, 1988. – С. 6–26.
16. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней: пер. с фр. / Ж. Базен. – Москва : Прогресс – Культура, 1994. – 528 с.
17. Станкевич М.Є. Основи композиції / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич // Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів : Світ, 1992. – 236 с..
18. Шевчук К.С. Основні аспекти теорії цінності Романа Інгардена / К.С. Шевчук // Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету. – 2011. – Вип. 1. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/fps/2011_1/shevchuk.pdf
19. Станкевич М.Є. Духовність народного мистецтва: етноестетичний аспект / М.Є. Станкевич // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2009. – Вип. 15–16. – С. 3–8.
20. Станкевич М. Утилітарність декоративного мистецтва / М. Станкевич // Мистецтвознавство'04: Науковий збірник. – Львів, 2004. – С. 9–18.
21. Станкевич М. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв. / М. Станкевич. – Львів : СКІМ, 2004. – 192 с.
22. Каюа Р. Людина та сакральне / Р. Каюа. – К., 2003. – 256 с.
23. Усманова А. Р. Знак иконический / А.Р. Усманова // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001. – С. 290–292
24. Bogdan C. The Semiotics of Visual Languages / Catalina Bogdan. – New York, 2002. – 200 p.
25. Степовик Д. Иконология й иконография / Д. Степовик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – 312 с., іл.
26. Шорхов Е.В. Композиция / Е.В. Шорхов. – М. : Просвещение, 1986. – 286 с., ил.
27. Арнхейм Р. Искусство визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогрес, 1974. – 386 с.
28. Нейроэстетика: как мозг видит красоту [Электронный ресурс] А.Козлов / Режим доступа : <http://www.elitniy.ru/article/show/836/>

В статті розглядаються фундаментальні теорії мистецтва, які дозволяють упорядочити і пояснити різноманітність пластичних творів. Визначено сім великих теорій: традиції, імітація, цінностей, теорію змісту, теорію структурування, теорію сприйняття, теорію систематизації.

Ключевые слова: *історія мистецтва, пластичне мистецтво, теоретичні побудови, концепції, фундаментальні теорії.*

The article reviews fundamental art theories that allow us to organize and understand the variety of plastic works. Seven major theories have been identified, namely the theory of tradition, imitation, values, the theory of content, structuring theory, the theory of perception and the theory of systematization.

Key words: *history of art, plastic art, theoretical constructs, concepts, fundamental theories.*

УДК 7.071.1 (477. 86)

ДУХОВНА МАЙСТЕРНЯ МИКОЛИ ЯКИМЕЧКА (до 50-річчя від дня народження митця)

Анатолій Грицан

У статті висвітлюється феномен творчої особистості художника і педагога Миколи Якимечка – викладача Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, пропонується аналіз його творчого та педагогічного доробку.

Ключові слова: *М.Якимечко, творчий доробок, духовність, мистецька школа.*

*Дві якості необхідні художнику:
почуття моральності і відчуття перспективи.*

Дені Дідро

Микола Якимечко – художник-живописець, графік, педагог, член Національної спілки художників України (з 1993 р.). Він належить до покоління митців, які здобували академічну освіту за класичними зразками соціалістичного реалізму, а творче становлення котрих припало на початок новітньої історії української держави. Кінець 1980-х – початок 1990-х рр. навіть для зрілих митців позначився переломною точкою у переосмисленні власних життєвих цінностей, пошуків оптимальної співвіднесеності традицій і художньо-естетичних новацій у вітчизняному живопису.

Це був початок руйнації тоталітарного ладу та його «ідеологічної надбудови», котрий супроводжувався бурхливими процесами національного ренесансу, головним епіцентром яких стає Львів. На думку вченого-мистецтвознавця О.Голубця, у мистецькому середовищі відбувався своєрідний інформаційний стрес, зумовлений динамічним відкриттям навколишнього світу [1].

Випускник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (1986 р.), молодий художник Микола Якимечко, завдяки знанням та фаховій підготовці, отриманим від педагогів Курилича М.В. і Максиська Т.С. зумів розпізнати сутність тенденцій, які народжувалися у мистецькому мисленні вітчизняних живописців кінця 1980-х років і ґрунтувалися на синтезі кращих здобутків світового авангарду та досягненнях вітчизняної традиції абстрактної творчості. Не загубився він і на початку 1990-х у світі різноманітності мистецьких ідей, відчувши вже на початках своєї творчості модерністську модель розвитку українського мистецтва.

Тут важливо наголосити на чинниках, що позначилися як на формуванні національного світобачення, так і на специфічних духовних запитах, естетичних прихильностях Миколи Якимечка. До його ранніх мистецьких зацікавлень належать творчість французьких художників-імпресіоністів Едуарда Мане, Клода Моне, П'єра-Огюста Ренуара, Каміля Піссарро, яскравого представника російського імпресіонізму Костянтина Коровіна, монументальні розписи художників епохи Відродження Мазаччо, Джотто, Доменіко Гірландайо, П'єро делла Франческа, Луки Синьйореллі (митець мріяв стати художником-монументалістом, але на той час в інституті не було такої спеціальності).

Микола Якимечко виростав і формувався під впливом духовного та матеріального світу

© Грицан А., 2012–2013

Львова. Особливий інтерес у майбутнього художника викликало творчість художників львівського андеграунду 1970-х років, який став символом духовної свободи, творчої незалежності, синонімом новаторського мистецтва, зокрема – Володимира Патики, Любомира Медведя, Зиновія Флінти, Олега Мінька, Еммануїла Миська, Роман Петрука, Богдана Сороки, Андрія Бокотєя, Романа Романишина, Любомира Левицького, Максима Василенка, Юрія Чаришнікова та ін. Від них майбутній художник довідується про діяльність довоєнної підпільної школи «Артес», яку свого часу заснував Роман Сельський.

Під час студій Микола Якимечко пізнається з представниками львівської наукової і мистецької еліти, зокрема професорами Вітольдом Манастирським, Теофілом Максиськом, Степаном Коробчаком, відомими митцями-педагогами скульпторами Дмитром Крвавичем, Іваном Самогосом, живописцем Юрієм Скандаковим, видатним театральним художником, неперевершеним майстром національної оперно-балетної сцени Євгеном Лисиком. Спілкування з видатними особистостями давало життєву наснагу до власної творчості майбутнього митця.

У поєднанні із академічними студіями робота пліч-о-пліч з іменитими майстрами серйозно розширювало формування світогляду молодого художника, який нарощував міцніючі творчі крила для самостійного лету. Це був час, коли молодий художник формувався як творча особистість не тільки в сенсі індивідуально-образної стилістики, а й у ширшому – світоглядно-філософському, як митець, майстерність якого проростала від народних мистецьких пракоренів, як майстер, що шукав новий національний стиль.

Окреслені обставини привернули увагу автора статті до осмислення творчості Миколи Якимечка – одного з яскравих представників нової генерації українських художників, котрий, дотримуючись традицій вітчизняної живописної школи, водночас безупинно рухається вперед, відкриваючи нові обрії професійної майстерності. Аналіз шляху здобутків митця і становить мету статті.

Уже в ранніх творах молодого художника помітні сміливість творчих пошуків, філософське осмислення зображуваної дійсності, полістилістична спрямованість художнього мислення («Забутий шлях», «Світлі вітрила», «Над храмом у Мадрасі»). Для творчості Миколи Якимечка «характерне аналітико-творче осмислення буття, яке відбувається через націотворчі парадигми, стилістичні методи сприяють стійкості, величності образу» [2, с. 116–117].

До побудови творів Микола Якимечко завжди підходить з точки зору певної малярської концепції, відбираючи з природи тільки окремі елементи виразності та розкриваючи характер їх взаємовідношень. Його композиціям притаманна продумана мелодійність ритмів, декоративне трактування форм, вроджене відчуття колористики («По дорозі», «Нічна сльоза», «Вітряк пам'яті», «Сноп-дороги», «Крик Сезана», «Весна!», «Ранковий дзвінок»).

Художник виробив свій власний тип бачення дійсності, свою образотворчу мову, яка визначає особливості композиційної побудови створюваних образів. Так, івано-франківський художник Петро Прокопів відзначає, що «твори Миколи Якимечка гармонійно виражені, по-філософськи глибокі і, водночас, легкі та поетичні, що кличуть повернутися обличчям до природи, до землі, до неба. Там наше коріння, наше минуле і майбутнє» [3, с. 1–2].

Творчість Миколи Якимечка в повну силу розкривається у складних фігуративно-абстрактних композиціях, де пульсують невичерпна фантазія і складний світ його мистецьких переживань, вона увійшла в прикметну стадію наполегливо завойованого синтезу авторської позиції і художньої форми [4, с. 5]. Сформувався митець з оригінальною стилістикою, яка виразно обстоює його «інакшість» в мистецькому середовищі. Малярство Миколи Якимечка «мислене». Ідею прогнозує й плекає він у численних модулях-ескізах до часу народження ідеальної типологічної конструкції твору. Його творчість скерована передусім на пошуки «золотого канону» української національної ідеї, образотворчі міфологеми якої він виводить з універсалу природних стихій, релігії, історії народу.

Для прикладу, у циклі «Освячені джерела» відтворено образ Матері-Богині, присутній у культурі України з часів неоліту до сьогодення. Цей синкретичний образ увібрав як язичницький, так і християнський зміст. Образ Покровительки всеохоплюючий, він уособлює культуротворчі основи. Силуетне, монументальне зображення втілює усталений архетип. Графічна організація форми наближає зображення до декоративного знаку, надає йому неземної подоби [2, с. 116–117].

У роботах Миколи Якимечка драматургія пластичного дійства будується за колажним методом організації простору. Художник максимально використовує декоративні параметри форми – геометризує, абстрагує й орнаментує її з тим, щоб піднести до рівня художнього символу-метафори («Втома. Одинокий скрипаль», «Весна II», «Тема», «Плин часу»). Жорсткій «цензурі» на сумісність піддаються тональні співвідношення і спектральна палітра локалізованих кольорів. На думку поетеси

Неоніли Стефурак, Микола Якимечко «вирізняється серед своїх колег цілісністю творчого стилю, оригінальною методикою письма, що гармонійно поєднує логічне, й абстрактне образне мислення. Його роботи можна впізнати навіть без назви і підпису. Кольорова гама, що вирішується ним декоративно, завжди випромінює гармонію, спокій і добро» [5].

В інтелектуально-духовних творчих зусиллях Миколи Якимечка спостерігається постійний духовний пошук, творчі вишукування і самовдосконалення, вивчення філософії, теології, астрономії, давніх знань, релігій світу. На основі чималого досвіду, власного бачення нашого Світу і всього сущого художник проклав свій шлях, свій стиль у творчості й використовує його в роботі. Незримий Божественний Світ представлений на полотнах: світ ангелів, світ чарівних світлих енергій, світ Любові («За спиною чужих снів», «Пошук», «Воля добрих думок»).

Помітне місце в творчості Миколи Якимечка посідає сакральна тема, яка виявилась для живописця найбільш привабливим різновидом авторського оригінального художнього мовлення, у яку художник вклав свої найпотемніші споглядання і уявлення («Піст», «Тайна вечера I», «Тайна вечера II», «Апостол», «Поклоніння», «Іван Предтеча», «Тінь перехрестя», «Юрій Змієборець»).

Знання релігії та віра у Бога далеко не обмежуються сакральним живописом, звідки проростала його духовна школа. Провідною темою творчості Миколи Якимечка, безперечно, є Україна, її народ, історія, зокрема яскраві сторінки, пов'язані з часами козаччини, які повертають наш погляд у глибочинь віків, у добу українського козацтва («Точка підрахунку», «Вітер спогадів», «Ненароджений танець»). У творах Якимечка «є чимало християнських мотивів, а занурення в часові глибини буття дає йому цікавий і самобутній погляд на історію України. Зрештою, які б асоціації не пробуджував його живопис, генетично він завжди національний – незалежно від того, що в ньому переважає: елементи відвертого реалізму, чи абстрактно-чуттєвий пласт», його творчість вирізняється філософською спрямованістю й динамічною довершеністю форм, ... це велика загадка поєднання таланту і логіки мислення митця [5].

Микола Якимечко – автор численних жіночих портретів, створених в неповторній експресивній стилістиці, однак найважливішим для митця став абстрактний образ жінки як заступниці України, матері-берегині. В ньому знайшли вияв найдорожчі митцю переживання, роздуми над сенсом життя, долею батьківщини та його народу. Художник вніс у трактування образу жінки цілком нові, забарвлені яскравою національною своєрідністю, інтонації. У низці його творів жінка уособлює збірний образ України, є символом етнокультурної та духовної спільноти народу («Весна II», «Чекання», «Ореол пам'яті», «Червоний дощ», «Білий берег», «Шляхом слова навіки»).

Живопис не єдина категорія таланту художника, він володіє добротним стилем академічного рисунка олівцем. Започаткована Миколою Якимечком галерея портретів друзів і знайомих, людей артистично-мистецького світу Івано-Франківська випродукувала сьогодні вже історичний документ нашого «порубіжного міжчасся» [6, с. 224]. Художник створив галерею наших сучасників, зумівши зловити і відтворити те, що є визначальним для внутрішнього змісту кожної людини. У цій царині основне місце посідає образ людини, сповнений глибокого внутрішнього життя і благородної краси («Михайло Фіголь», «Петро Прокопів», «Денис-Лев Іванцев», «Остап Гнатюк», «Іван Жилка», «Дмитро Сивак», «Василь Корпанюк», «Мирослав Гринишин», «Богдан Бринський», «Анатолій Ремезов», «Зоя Слободян»).

Портрети художник komponує так, що майже всю площину полотна займає зображення, що надає образів певну монументальність. Художник прагне одночасно показати і особисте, і виявити типове, прагне передати в своїх моделях все найкраще: силу інтелекту, духовне благородство, емоційне багатство, мужність. Його портрети сповнені душевної теплоти, світлого оптимізму, виділяються повнозвучністю колориту. У них невловимо відбився дух часу, зокрема, романтичної пори на переломі тисячоліть.

Знайшовши й реалізувавши себе як художник-живописець, Микола Якимечко пробує свої сили в галузі книжкової ілюстративної графіки. Творчість митця знайшла вияв у художньому оформленні книг «Срібний прімаш» і «Ярмінок» лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Петра Мідянки, «Непокараний злочин» Омеляна Левицького, «Герой, визнаний нацією» Геннадія Бурнашова, «Повторення історії» Віктора Неборака, наукового видання «Український літературний європеїзм» доктора філологічних наук професора Володимира Матвіїшина. Мова книжкової графіки Миколи Якимечка досить лаконічна. Часто ілюстрацією художнику вдається передати складний підтекст твору, що ховається за словами. Таким чином досягається гармонія, коли твір та ілюстрація становлять єдине ціле.

За плечима художника – десятки виставок, кожна з яких стала знаковою подією його творчого життєпису, проявом чистосердечних одкровен перед собою та довірливих малярських зізнань перед

шанувальниками образотворчості. Виставки робіт Миколи Якимечка стали яскравим свідченням того, що в образотворчому мистецтві України прийшов майстер, цікавий своїм думанням, баченням і головне – відтворенням об'єктивної дійсності як традиційними, так і новаторськими методами.

У травні 1993 р. в Українському домі в столиці України Києві відбулася перша персональна виставка митця, яка успішно і переконливо засвідчила багатогранність творчості художника. Як зазначали присутні на виставці мистецтвознавці, твори Миколи Якимечка «вириваються із контексту сучасних пошуків нової образно-пластичної мови, своєю могутністю, щирим почуттям і справжньою українськістю. Працюючи на межі фігуративної і абстрактної побудови композиції, він, водночас, не втрачає зв'язку із традиційною архітектонікою української картини» [7]. Вже тут, на виставці, роботи на полотні художник назвав асоціативним живописом, заявивши: «Я відчуваю, що досяг у цьому вже певної висоти, хочеться розширити палітру. Сподіваюсь, у моїй творчості починається новий етап...» [7]. У тому ж році на міжнародній виставці «Імпреза-93» він отримав диплом у номінації живопису.

Знайомлячись з роботами Миколи Якимечка, глядачі потрапляють у своєрідний світ живопису, що вражає багатством колірної палітри, набраної з безлічі фарб на кожному шматочку полотна – творчістю художника керує його рідкісний колірно-композиційний талант. У його полотнах ніби присутня якась особлива стиснена пружина, що драматизує, напружує до краю полотно, і якій художник свідомо не дає випрямиться, передаючи напругу своїх емоцій нашому серцю. Художник зі своїх полотен «говорить» мовою свого народу, яка характеризується мудрістю й винахідливою фантазією, романтизмом і чутливістю до людських переживань.

Широкий резонанс серед шанувальників образотворчого мистецтва і в засобах масової інформації викликала перша персональна виставка Миколи Якимечка, яка тривала в Івано-Франківську протягом травня-червня 1996 року. Цікаві різноманітністю зображуваного, шуканням новаторства в мистецтві, своєю власною палітрою, образністю, любов'ю до рідного навколишнього світу, прагненням творити для народу картини добра, стали персональні виставки 1996–2011 рр. у місті Івано-Франківську, а 2004 року – міжнародна виставка в Іспанії [8].

Про силу гіпнотичного впливу творів Миколи Якимечка, створених під впливом ніжної любові до рідного міста, до рідної землі, до історичної минувшини, враження, які справили його полотна, свідчать численні записи відвідувачів у Книзі відгуків [9] із персональних виставок художника:

«Твори Миколи Якимечка дають можливість відійти від повсякденних турбот, наповнюють неземною енергією».

«В цей плінний, непостійний час Ваші картини такі надійні, спокійні і світлі. Це формули світла, добра, спокою, любові й надії».

«Це храм одухотвореного інтелекту. Думка, що намагається впіймати почуття. Емоція, втиснута в залізні лещата форми».

«Тільки щира і світла душа може дати натхнення для створення таких чудових творів. Тільки людина з глибоким філософським мисленням може так бачити і відтворювати світ»

«Вражаюча чистота ліній і барв, висота думок і мислення».

«Оригінальність композицій і поезія сюжету – прекрасна і така свіжа, така мистецько-промовиста».

Винятково дорогим для Миколи Якимечка у Книзі відгуків є запис патріарха українського образотворчого мистецтва художник Лев-Денис Іванцева «Особливо радію Вашою своєрідною, оригінальною, багатою творчістю. Це самобутні оригінальні твори широких обріїв, глибоких задумів, української тематики». Хіба така оцінка не є еталоном справжності таланту митця?

Таким чином, записи відвідувачів виставок засвідчують високу професійну зрілість митця, його досконале володіння композицією, лінійною пластикою, технікою академічного рисунку, мовою монументального мистецтва, естетизмом. Виставкова діяльність художника неодноразово висвітлювалася в пресі і на телебаченні, посилаючись на живий, непідробний інтерес найрізноманітнішої аудиторії поціновувачів мистецтва.

Микола Якимечко досягнув високої майстерності не тільки у творчості. Свій досвід і майстерність художника він сповна передає студентам Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Створення найсприятливіших умов для формування вільної особистості художника він вважає провідним методологічним принципом мистецької педагогіки. Наслідуючи це правило, педагог дає можливість кожному студентові розкритися в тій манері, яка ближче до його свідомості, допомагає йому простежити свій талант, наблизитися до світу мистецтва, самому створювати власні художні твори: «треба бути толерантним до вияву людської індивідуальності, якщо це не обмежує свободи іншої людини. Злу треба давати відсіч, треба завжди пам'ятати, що перед тобою – людина, яка в силу Божого впливу завжди має шанс

стати кращою. Якщо можеш – допоможи їй, але не засуджуй даремно, не списуй з рахунку – це не твоя місія» [10].

Бути учителем у мистецтві надзвичайно складно. Тут слід поєднувати у собі риси «ідеальної особистості» і неповторного художника. Утім, ця роль стала для Миколи Якимечка не професією, а суттю і долею – саме він надихає своїх студентів на творення нової – художньої дійсності, у якій йдуть у безкінечність дороги і народжуються Художники. «Я повинен все зробити, – не втомлюється повторяти Микола Якимечко, – щоб допомогти студентам зберегти їх природну обдарованість, водночас розвинути людську гідність, громадянське усвідомлення. Я хочу, щоб вони знали, хто вони, що повинні робити і куди йти» [11].

Заняття Миколи Якимечка як художника-педагога, що постійно супроводжуються прикладами з історії світового мистецтва, творів видатних майстрів минулого й сучасності, демонструють високу професійну культуру. Особливого значення в оволодінні професійною майстерністю студентів Микола Якимечко надає малюнку, вмінню обмежити палітру в живописі, а також художній виразності, яка досягається «мінімумом засобів при максимумі сенсу», ролі контрасту в картині, прагненню до правди у мистецтві. Оволодіння фаховими знаннями молодих художників він розглядає у єдності з людськими вартостями, морально-етичними атрибутами митця. «Кожне заняття з фаху, – акцентує педагог, – має пробуджувати в студентів відчуття калокагатії*, що має стати камертоном для всієї подальшої життєвої діяльності особистості, зробіть її духовно багатію, сформує потребу самореалізації у мистецтві» [11].

Художник-педагог Микола Якимечко, професіоналізм якого підкреслюється й вимірюється у двох іпостасях, передаючи студентству результати своєї професійної діяльності, любов до рідної культури, і засвідчує тим самим, що існує у цьому світі не даремно і має надію, що завтрашню Україну на світовій арені будуть репрезентувати саме його учні Андрій Гаврилюк, Василь Стефанишин, Мар'яна Ковтун, Наталя Пинянська, Василь Різничук, Уляна Шпук, Галина Федорак, Василь Голендир, а також ті, хто сьогодні і завтра перейматимуть вартості духовної майстерні митця.

Микола Якимечко переконаний, що людей з художньою освітою є чимало, художників – одиниці: «Можна бути добрим студентом, правильно виконувати завдання, а після закінчення навчального закладу не мати того «внутрішнього замовлення», коли в душі нуртує непереборне бажання висловитися, вилити на полотно те, що тебе хвилює, чим ти живеш, своє «я», якщо воно є. Така людина ввічливо відбула роки навчання, отримала диплом, але вона, здається, так нічого й не збагнула. На жаль, так буває. У творчості художника не може бути половинчастості» [10].

Результатом виховання у студентів системних творчих зацікавлень професією художника стала перша виставка творчих робіт майстерні Миколи Якимечка, розгорнута у виставковій залі обласного відділення Національної спілки художників України до 20-ї річниці незалежності України та 10-річчя створення Інституту мистецтв. Високу оцінку студентським роботам дав завідувач кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя професор Б.Бойчук, зазначивши, що на виставці представлено «розмаїття жанрово-стилістичних, живописних ідей, у яких молоді автори намагаються виявити своє творче начало, використовуючи різноманітні техніки малярства» [12].

Що б не говорили поборники жорстких методів у педагогіці, без взаємної прихильності, симпатії, турботи, розуміння неможливо домогтися духовної єдності педагога з вихованцями, як В.Сухомлинський справедливо вважав альфою і омегою навчально-виховного процесу [13]. Відомий театральний педагог професор М.Кнебель стверджувала, що педагогіка вимагає від людини ознак, уподібнених до материнських. У книзі «Поезія педагогіки» вона писала, «що так само як матір віддає своїм дітям краще, ... так і педагог вкладає свою душу в учнів. У цьому внутрішній сенс професії» [14, с. 9].

Важливим моментом творчої біографії художника є те, що він не став «продуктом» сучасних способів досягнення популярності і визнання. Для молодих художників, що шукають свої шляхи в творчості, він є прикладом того, що працюючи щиро і чесно, можна домогтися успіху й визнання. Він по-доброму наївний і вірить у справедливість, вважає, що художник «має показувати, а не доводити. Для художника характерна відкритість, але не запобігливість перед публікою» [11]. Микола Якимечко – це життя у постійному пошуку і в постійному прагненні до вдосконалення. Життя, як жартома говорить художник, «наперед розписане на 500 років», життя що чутливістю і вразливістю здатне зафіксувати найтонші порухи душі, життя – єдине і справжнє [15].

Доробок Миколи Якимечка різнобічний і багатоплановий, він дає мистецтвознавцям

* Калокагатія – поняття давньогрецької естетики, що виражає ідеальне єднання фізичної краси та духовної досконалості – як ідеал виховання людини.

грунтовний мотив для вивчення та більш глибокого аналізу різноманіття вимірів художнього буття митця, формування напрямів морального кредо, його провідних орієнтирів та віх фахового зросту, психології особистості, дає матеріал до глибшого розуміння природи творчості автора.

1. Голубець О.М. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості) [Текст] : дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.05 / Орест Михайлович Голубець. – Л., 2002. – 353 с.
2. Кузенко П. Полівекторність творчого самовираження / Петро Ярославович Кузенко // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 3. – С.116–117.
3. Микола Якимечко. Малярство. Графіка: [каталог / авт. тексту : П.Прокопів, В.Мельник]. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ. – 2001. – 31 с. : іл. (С. 1–2).
4. Художники Івано-Франківщини: / [альбом / автор-упоряд. Б.Губаль; авт. тексту М.Аронєць.]. – К. : Образотворче мистецтво, 2002. – С. 5, 74.
5. Стефурак Н. Четвертий вимір таланту / Неоніла Стефурак // Тижневик «Галичини». – 1996, 7 червня.
6. Мельник В. Художник / Віктор Мельник // Перевал. – 2000. – № 4. – 231 с.
7. В Киев за славою приехали два ивано-франковских художника // Киевские ведомости. – 1993, 11 мая.
8. Yakimechko M. // Aktuelle spanienmagazin / Mykola Yakimechko. – 2004. – № 207. – S. 86.
9. Особистий архів М.Б. Якимечка.
10. Микола Якимечко: У творчості художника не може бути половинчастості / Рубрика Ірини Шалкітене // Анонс-Контракт. – № 15. – 2002. – 13 квітня.
11. Магнітофонний запис бесіди з Миколою Якимечком // Польові дослідження автора (далі – ПДА). – лютий 2013 р.
12. Бойчук Б. Творчий доробок молодих авторів школи М.Якимечка / Богдан Бойчук // Університет. – № 28. – 2011, березень.
13. Школи гуманістичного виховання [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://readbookz.com/book/172/5489.html>.
14. Кнебель М.О. Поэзия педагогики / Мария Осиповна Кнебель. – М. : ВТО, 1984. – 528 с.
15. Лев К. Покликання на 500 років вперед / Катерина Лев // Світ молоді. – 2000, 9 червня.

В статтє освещается феномен творческой личности художника и педагога Николая Якимечка – преподавателя Института искусств Прикарпатского национального университета имени Василия Стефанюка, дается краткий анализ его творческого и педагогического заделов.

Ключевые слова: М.Якимечко, творческое наследие, духовность, художественная школа.

The article deals with the phenomenon of the creative personality of the artist and teacher Mykola Yakimechka – teacher Art Institute Carpathian National University V.Stefanyk, a brief analysis of his artistic and pedagogical edits.

Key words: M.Yakimechko, creative reserve, spirituality, artistic school.

УДК 246 : 247 : 261.6

Ірина Дундяк

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ І ВІДРОДЖЕННЯ РЕЛІГІЙНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ НА ПРИКЛАДІ СУЧАСНОГО ПРОЧАНСТВА.

Сучасний стан релігійної культури України вимагає всебічного аналізу будь-яких її проявів, особливо такого популярного на сьогодні як паломництво. Тому головну увагу у розвідці звернено на зміни в релігійній свідомості та мотивації сучасного прочанства, стану збереження основних національних центрів паломництва, залежність розвитку паломницьких центрів у регіонах та візитів до них в залежності від конфесійної приналежності прочан. Аналіз процесів розвитку і відродження прочанства є важливими для об'єктивного аналізу проблем трансформації вітчизняної релігійної культури й мистецтва сьогодні.

Ключові слова: прочанство, релігійне мистецтво, релігійна культура, трансформація, відродження.

Проблема відродження духовних цінностей має дуже важливе значення як для світового суспільства у цілому, так і для кожної окремої особистості. Тому логічним є те, що у фокусі

© Дундяк І., 2012–2013

діяльності провідних діячів науки, літератури, мистецтва, засобів масової інформації знаходяться такі фундаментальні основи культури, як міф, релігія, ядром яких є феномен сакрального адже він акумулює в собі базові духовні пріоритети різних епох. Тому за межами України інтерес до осмислення духовного виміру феномену прочанства у ХХ ст. доволі великий. Паломництво в Україні є одним із явищ релігійної культури, яке найбільш активно розвивається, однак мало вивчається.

В наукових дослідженнях і публікаціях прочанство як частина релігійної культури та, окрім того, важливий аспект сучасної індустрії туризму стає предметом розгляду у другій половині ХХ ст. Слід зауважити, що у радянській Україні такі вагомні складові традиційної культури як релігійна культура загалом, так і прочанство зокрема — не були об'єктом ґрунтового наукового дослідження. На сьогодні ця ситуація дещо змінилась на краще. Зокрема Яроцький П.Л. досліджує філософський аспект паломницького туризму [7], в певних виданнях роблять спробу означити релігійний туризм і паломництво в контексті філософії туризму [5]. Дотичними до теми є статті Коваль А.Д. [4], Шуба О.В.[6]. Цікавий погляд на тему мотивації сучасного паломництва подає російський церковний діяч Єпископ Єгор'євський Марк [2]. Однак і сьогодні не достатньо, на наш погляд, приділено уваги проблемі співвідношення прочанства і туризму, аналізу перспективи розвитку паломницьких центрів України та наголошеного, а також, змін в релігійній свідомості та мотивації сучасного прочанства.

Мета даної статті – з'ясувати сутність сучасного прочанства його структурні ознаки, проаналізувати сучасний стан і перспективи й проблеми розвитку паломництва в Україні як складової релігійної культури.

Культуру слід розглядати як цілісний феномен ідейно-естетичних, соціально-політичних складових тощо. Тому відродження української культури неможливе без одночасного відродження тих релігійно-культурних феноменів, на основі яких формувалася вітчизняна ментальність. Все це зумовлює необхідність аналізу релігії як складової української культури в усій багатовекторності її функціонування. При цьому власне культурологічний аналіз дозволить не тільки оцінити роль релігії в житті людини, а й глибше проникнути в її сутність як суб'єкта культури.

Релігія впливає на формування самосвідомості і стереотипів поведінки людей. Вона виступає елементом громадської системи і у багатьох випадках одним з найважливіших. В період Радянської влади, будь-яка релігійна діяльність, у тому числі і прочанство, була перервана майже повністю. Тобто впродовж більш як семидесяти років атеїстична влада докладала значних зусиль, щоб знищити релігію, релігійну культуру та мистецтво. Не ставлячи за мету розглянути у цій статті всіх позитивних і негативних сторін впливу релігії на життя суспільства, відзначимо, що в сучасний кризовий, перехідний період розвитку українського суспільства, коли зруйнована соціалістична система цінностей, розхитані основи пануючого раніше матеріалістичного світогляду й утворився культурно-світоглядний вакуум, вплив релігії, особливо православ'я, на духовне життя в Україні досить значний [4].

Багатовікова традиція наших предків відвідувати святі місця була на довгі десятиліття практично перервана, тому багато хто нині має про неї нечітке уявлення. виправити цю ситуацію можливо шляхом різностороннього висвітлення питання, при цьому найдоступнішими джерелами інформації є телебачення, Інтернет, радіо, газети, конференції тощо. Однак, передусім, потрібно з'ясувати чим є сучасне українське прочанство сьогодні? Відомо, що в Україні здавна приймали прочан в її святих місцях. І українські паломники відвідували святі місця в далеких від неї землях. Це не був туризм у сучасному розумінні цього поліфункціонального явища. Але в ньому вже були закладені комунікативні, інформативні, інтегративні, соціальні та інші функції туризму. Тому паломництво сьогодні часто включають у сферу туризму.

Після зняття обмежень на релігійне життя, більш-менш реального забезпечення свободи совісті, повернення релігійності в нашу країну відбувалося вибухоподібним способом. Це можна прослідкувати і через показники особистої релігійності, і через динаміку змін релігійної мережі країни. Напевно, кожна людина повинна сама визначати, чи вона просто подорожує святих місцях або відвідує їх через інші, обставини, що склалися. Можливо, що сама потреба прочанства у сучасному світі пов'язана із силою нашої віри. Зрештою, хочеться сказати, що сучасне паломництво змінилося так само сильно, як змінився і світ навколо нас. Безумством було б категорично вимагати від людей здійснювати паломництво по Святій Землі і Єрусалиму пішки, відмовлятися від засобів зв'язку і т. п.

Насамперед потрібно сказати декілька слів про те, які об'єкти є традиційними місцями паломництва на території України. Це, звичайно, культові споруди (монастирі, святилища, храми, храмові комплекси, каплиці і т. д.); природні об'єкти культу (святі джерела, гаї, річки, озера, ставки і т. д.); об'єкти культу малих форм (придорожні хрести, вівтарі, каплиці і т. д.). Об'єктами залучення

релігійних туристів та прочан є святі місця і центри релігій. Поїздки туди можуть бути обумовлені культовими актами, святами, фестивалями тощо.

В паломницькі практики на сьогодні виділяють культові центри і релігійні центри. Культовий центр - це місце, що має велике значення для представників певної конфесії, в якому проводяться культові і інші заходи, що збирають велике число паломників. У таких місцях зазвичай є храм з чудотворною іконою, або раніше жив відомий святий, духовний учитель, аскет, або мали місце історичні релігійні події. Релігійний центр - ширше поняття, ніж культовий центр. Релігійний центр, окрім об'єкту культу, включає освітні установи і адміністративні органи релігійних організацій. Однак ми розуміємо, ці визначення культового центру і релігійного центру важливі тільки для узагальненого розуміння питань релігійного життя.

В Україні немає виявів релігійного екстремізму, який значно посилюється в кінці другого тисячоліття і завдає шкоди міжнародним відносинам, співіснуванню різних народів, рас, культур, релігій, зокрема такому дієвому гуманітарному чиннику розвитку й утвердженню цього співіснування, як міжнародний туризм, релігійний туризм, прочанство. У останнє десятиліття цей процес усе більш розвивається і приймає різносторонні і організовані форми. Релігійний туризм, зважаючи на обставини сьогодення, ділиться на різновиди: пізнавальні тури релігійної спрямованості і паломництво. Необхідно відзначити що, релігійний туризм грає велику роль в системі міжнародного і внутрішнього туризму [7]. Пунктами міжнародного паломництва можуть і повинні стати майже всі регіони України, пов'язані з культурою православ'я та пам'ятними місцями народів, споріднених з католицизмом, іудаїзмом, вірменською церквою.

Аналіз паломницького потенціалу України з точки зору наявності і особливостей центрів релігійної культури є доволі складним завданням, адже різні регіони нашої держави мають дуже нерівномірне співвідношення як кількості самих релігійних центрів, так і кількості віруючих за конфесійною приналежністю. Тому передовсім слід зауважити, що найчисельнішою серед православних церков в Україні є Українська православна церква (УПЦ МП), мережа якої становить 67,5 відсотків. православних громад країни. Українська православна церква – Київського патріархату (УПЦ КП) за кількістю релігійних громад, що складають її мережу посідає друге місце в країні після УПЦ. Громади Української греко-католицької церкви (УГКЦ) діють в усіх регіонах держави і вона є третьою за кількістю релігійних громад. Кількість громад Української автокефальної православної церкви (УАПЦ) в останні роки зростає і вона посідає четверте місце [3].

Однак, до прикладу, у Західній Україні позиції першості стосовно чисельності релігійних громад, в силу історичних особливостей, міняються. Загалом у Західному регіоні фактично створена інституційна мережа конфесійно-церковних організацій достатня для задоволення релігійних потреб віруючих [3]. Зважаючи на те, що ми не ставимо собі завдання перелічити всі існуючі варіанти розподілу між конфесіями по регіонах і їх прочанського потенціалу, візьмемо зокрема Івано-Франківську область й проаналізуємо перспективи та проблеми паломництва на її території. В області діє 16 релігійних конфесій (1238 релігійних організацій). Область має насичену релігійну мережу (8,9 релігійних організацій на 10000 населення). В області діють 29 монастирів, з них: 20 – УГКЦ, 2 – УПЦ-КП, 1 – УАПЦ, 1 – УПЦ, 9 навчальних закладів, з них: 3 – УГКЦ, 3 – УПЦ-КП, 2 – УАПЦ [1]. Розподіл у відсотках релігійних громад різних конфесій області є наступний (дані на 2011 р.): УГКЦ – 50,9 %, УПЦ-КП – 22, 0 %, УАПЦ – 11, 0 %, РКЦ – 2,4 %, УПЦ МП – 2,3 % [1].

Зважаючи на ці статистичні дані, наявність культових центрів у регіоні спробуємо спрогнозувати можливість подальшого розвитку паломництва. На сьогоднішній день серед культових центрів УГКЦ на Прикарпатті, пов'язаних з прочанством яскраво виділяються три: с. Кринос Галицький район (Галицька чудотворна ікона та інші святі місця, влітку 2012 відбулася перша всеукраїнська патріарша проща до Галицької чудотворної ікони), Гошівський монастир (У 2009 р. Папа Римський Бенедикт XVI благословив і освятив золоті корони для Гошівської чудотворної ікони, а апостольська столиця надала Гошівському монастиреві декрет про оголошення його великою Базилікою і прилученням до великих Марійських відпустових місць Католицької церкви в усьому світі); Монастир Успіння Матері Божої у с. Погоня Тисменицького району (Культовий центр Прикарпаття і він потребує розбудови культових споруд та туристичної інфраструктури, однак з огляду на те, що с. Погоня знаходиться неподалік Івано-Франківська, то на сьогодні серед жителів міста та околиць є популярні класичні піші прощі до Чудотворної ікони). Давнім паломницьким центром є Манявський скит – аскетичний чоловічий православний монастир УПЦ КП (Сучасні прочани найперше відвідують «Блаженний камінь», мають можливість оглянути і помолитись у таких храмах обителі, на території монастиря є цілоще джерело). Прощі до с. Більшівці пов'язані з

римо-католицькими обрядом. Це відпустове Марійське місце відродили отці францисканці у Галицькому районі Івано-Франківської області.

Як уже ми зауважували, серед усіх релігійних громад України переважає УПЦ МП, того більшість прочан і «споживачів» сакрального туризму слід сподіватись від цієї конфесії. Прикарпаття в цьому випадку є фактично майже поза зацікавленням цих осіб в силу різних обставин. Тому неперспективно пропагувати цій категорії віруючих прикарпатські культові центри прочанства. Увагу потрібно приділити католицьким вірянам і громадам УПЦ-КП та УАПЦ, адже з ними у греко-католиків є більш толерантні стосунки. Наявність вищенаведених культових центрів паломництва Прикарпаття свідчить про наявний великий потенціал.

Однак, загалом організація паломництва в Україні істотно гальмується наявністю численних проблем, розв'язання яких – справа держави, всіх організацій та установ, причетних до туризму, навчальних закладів й, звісно, церковних громад. Серед них зазначимо насамперед наступні невідкладні завдання: інвентаризація і реставрація історико-культурних, сакрально-духовних місць, пам'яток, які приваблюватимуть прочан та туристів. Багато з цих пам'яток, на жаль, перебуває в занедбаному, непривабливому стані. Зараз йде робота над створенням загальноукраїнського реєстру туристичних ресурсів, до якого увійдуть всі історичні, культурні, пам'ятки сакрального туризму – все що зможе зацікавити туристів [7]. Реєстр матиме напрямки і суттєво допоможе у формуванні туристично-тематичних програм, маршрутів.

Важливо створити сучасну цивілізаційну інфраструктуру міжнародного паломницького туризму при культових центрах (шляхи сполучення, зв'язок, місця відпочинку). Завдання держави – забезпечити інфраструктурою місця паломництва (збільшити кількість зупинок для туристичних автобусів, побудувати готелі). Друге питання, вирішення якого дозволить збільшити потоки паломників, прийняття відповідного законодавства, яке б не обкладало податками паломницький туризм [7].

Загальновідомо, що традиційним ядром паломництва є – духовна робота, досвід молитви, що набувається в залученні до відвідуваних святинь. Тобто найважливішим значенням паломницьких поїздок є їх духовна і просвітницька складова. Відвідуючи святі місця люди більше дізнаються про духовні традиції і історію храмів, монастирів, особливостях богослужіння, про подвижників церкви і святих. Паломники можуть розмовляти з жителями монастирів, буває знаходять собі тут духівників. Дуже важлива роль прочанства в загальноосвітніх цілях. Храми і монастирі завжди були не лише духовним, але і культурним центром. Книги, ікони, вироби народних промислів і витвору прикладного мистецтва – накопичувалися тут століттями. Будівлі монастирів і храмів до вісімнадцятого століття взагалі були головними архітектурними пам'ятниками. Примітно, що навіть при радянській владі багато монастирів зберігали своє культурне призначення, як музеї. Виходячи з усього цього, прочанські подорожі допоможуть познайомитися з історією, архітектурою, ремісничими традиціями, церковним мистецтвом нашої країни.

Проте, на наш погляд, поряд з аналізом об'єктів паломництва, не менший практичний інтерес представляє вивчення мотивації сучасних паломників, аналіз цілей, які вони самі ставлять перед собою, прямуючи до святих місць, а також тих вражень, які вони отримують в поїздках. Однозначним є те, що за останні роки рівень духовної освіти наших співвітчизників дещо виріс. Церковне життя вже не сприймається людьми як terra incognita, багато хто вже добре обізнаний з правилами поведінки в православному храмі, сенсі і значенні здійснюваних тут літургійних діянь. Проте міра і глибина воцерковлення людей різна, тому часто вони по різному і розуміють сенс і значення паломництва. Для підтвердження цієї думки і з'ясування основних тенденцій сучасного паломництва достатньо перечитати невелику кількість відгуків паломників на різних сайтах, яких на сьогодні є велика кількість.

Зауважимо, що соціальний і віковий склад сучасних паломників дуже різномірний, однак ще декілька років назад переважну більшість учасників паломницьких поїздок склали жінки, як правило, зрілого віку. На сьогодні в подорожі по святих місцях вирушає все більше молоді, що особливо відродно – воцерковленої, у тому числі члени православних молодіжних об'єднань, зустрічаємо багато людей сім'ями, часто з дітьми. Все частіше серед паломників можна побачити представники так званого «середнього класу» – люди, за своєю діяльністю ніяк не пов'язані з церковним служінням, і це теж відмінна риса нашого часу.

Серед сучасних паломників багато є і таких людей, що з особливим пієтетом відносяться до відвідування окремих храмів і монастирів в глибинці саме через те, що там є священнослужителі, наділені особливими духовними дарами. Такі люди шукають зримого, гарантованого дива, в цьому бачать сенс паломництва [2]. Іншим наслідком суто нецерковного підходу до паломництва, який

багато в чому провокується неграмотною рекламою, є сприйняття паломництва як лікувальної процедури. Акцент на відвідування «святих цілющих джерел» призводить до того, що до оцінки ефективності паломництва підходять з кількісно-прагматичною міркою: поїздка вважається успішною, якщо вдалося приклясти до усіх святих, викупатися в усіх джерелах, тобто виконати певний ритуал. На жаль, такий прагматизм нашого часу проектується і на духовне життя. Люди більш охоче їдуть в паломництво, якщо чекають, що ця поїздка принесе їм зовні помітні зміни на краще: дозволить влаштувати особисте життя, знайти роботу, досягти матеріального благополуччя [2].

Нерідко до паломництва підходять з естетичних позицій, прагнучи побувати там, де красиво, де можна бачити давню храмову архітектуру, насолодитися церковними співами у виконанні чернечих хорів. Значення візуальних вражень, зрозуміло, не можна заперечувати, але прикро, якщо тільки це залишається в пам'яті від відвідування святого місця. Однак відродно, що більшість наших співвітчизників (за відгуками на сайтах) вважають, що паломництво є формою зіткнення з іншою духовною реальністю, важливішою, ніж навколишнє повсякденне життя.

Зауважимо, що назріла необхідність включити вивчення теми паломництва в програму духовних шкіл, можливо, у вигляді окремого курсу по православному краєзнавству. Таким чином, вихованці семінарій і духовних училищ вже на початковому етапі своєї освіти отримували б цілісне і глибоке уявлення як про теоретичну, так і про практичну сторону цього питання.

Висновки. Досліджуючи відродження і трансформації українського релігійного мистецтва й культури сьогодення неодмінно треба враховувати основні тенденції у світовому суспільно-культурному розвитку. Узагальнюючи сказане вище, можна також констатувати, що відношення до паломництва наших сучасників знаходиться в прямій залежності від рівня їх духовної освіти. Спотворене сприйняття православного паломництва, що зустрічається, є, на наш погляд, рецидивом неофітства. Тому не менш важливою проблемою є підготовка кваліфікованих кадрів (гідів, провідників прочанських груп, організаторів прочанських та туристських маршрутів) із знаннями історії, культури, релігії, традицій, звичаїв, обрядів України і народів, які в ній проживали, а також іноземних мов. Окрім того, важливим є створення реєстру історико-культурних об'єктів паломництва та цивілізованої інфраструктури навколо них. Комплексний підхід до рішення усіх названих проблем сприятиме формуванню правильного уявлення про православне паломництво в церковному і світському середовищі і, зрештою, допоможе його розвитку.

1. Довідка про релігійну ситуацію. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.if.gov.ua/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=148>
2. Епископ Егорьевский Марк. Православное паломничество в XXI веке глазами современников. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.religare.ru/2_54841.html
3. Інформаційний звіт Міністерства культури України про стан і тенденції розвитку релігійної ситуації та державно-конфесійних відносин в Україні (за 2011 рік). [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://risu.org.ua/ua/index/resourses/goverments_doc/relig_freedom/47742/
4. Коваль А.Д. Участь релігійних організацій в розвитку культури незалежної України. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ntsa-efon-pu.at.ua/blog/uchast_religijnikh_organizacij_v_razvitku_kulturi_nezalezhoji_ukrajini/2010-11-15-178
5. Філософські нариси туризму: Науково-навчальне видання / За редакцією док. філос. наук, професора, член-кореспондента НАН України Пазенка В.С. – К : Український Центр Духовної культури, 2005. – 328 с.
6. Шуба О.В. Церковне пам'яткознавство у національно-культурному відродженні України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Archeology/Archeometry/Heritage/ChurchHeritage.html>
7. Яроцький П. Л. Філософський аспект паломницького (релігійного) туризму в Україні // Наукові записки Київського університету туризму, економіки і прав / Щорічник випуск 5. – К. : КУТЕП, 2008. – С.: 123–134

Современное состояние религиозной культуры Украины требует всестороннего анализа всех ее проявлений, особенно такого популярного сегодня как паломничество. Потому главное внимание статьи обращено на изменения в религиозном сознании и мотивации современного паломничества, состоянии основных национальных центров паломничества, зависимости развития паломнических центров в регионах и частоты посещения их в зависимости от конфессиональной принадлежности паломников. Анализ процессов развития и возрождения паломничества является важным для объективного анализа проблем трансформации отечественной религиозной культуры и искусства нынешнего времени.

Ключевые слова: паломничество, религиозное искусство, религиозная культура, трансформация, возрождение.

Up-to-date condition of Ukrainian religious culture needs to be analyzed in all its variants, especially in one of the most popular aspects – pilgrimage. That's why the majority of attention is paid to changes in religious consciousness and motivation of modern pilgrims, state of national pilgrimage centers and dependence of development of pilgrimage centers on visiting them by people of different religions. Analysis of processes of development and revival of pilgrimage is an important problem in objective analysis of Ukrainian religious culture and art transformation.

Key words: Pilgrimage, religious art, religious culture, transformation, revival.

УДК 766.012

Олена Яремчук

СТИЛЬОВІ РИСИ ТА ПЛАСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ШРИФТОВИХ ФОРМ

У статті висвітлено питання формування національних стильових та морфологічних рис українських шрифтових форм у контексті їх історичного становлення і розвитку. Підкреслено роль видатного українського художника Г.Нарбута та його послідовників у створенні різноманітних набірних та рисованих гарнітур української абетки. Наведено приклади науково-творчого підходу до відродження національної шрифтової культури сучасними художниками-графіками.

Ключові слова: шрифт, шрифтові форми, національні шрифти, абетковий шрифт.

Досліджуючи форматворчі аспекти шрифтової продукції графічного дизайну, не можна обійти увагою морфологію самих шрифтових знаків. «Як будь-які історичні форми матеріальної культури, шрифт пройшов усі стадії еволюційного розвитку, не уникнувши при цьому стилістичних єдностей і протиріч» [1, с. 53]. Наприклад, готична типографіка близька за пластикою до тогочасних творів інших видів мистецтва. Стиль модерн відбився у шрифтах Отто Екмана, а конструктивізм двадцятих років – у друкованих формах Баухауза [2, с. 12]. Хоч специфіка проектування шрифтових форм завжди була тісно пов'язана з технічними і технологічними аспектами, крім стильових ознак, високохудожні взірці шрифтових знаків органічно увібрали національні риси та досить широкий спектр емоційно-образних відтінків, притаманних тому чи іншому народові. Разом з тим, шрифт є художньою інтерпретацією абетки, яка в принципі залишається незмінною. У рамках цієї абетки художньо-пластичні особливості шрифтових знаків постійно розвиваються. Графічний образ, форму літери можна проаналізувати на предмет виявлення стильових, конструктивних та геометричних закономірностей формоутворення. Незважаючи на те, що пройшло вже більше 20 років відтоді, як Україна здобула незалежність, коли запанував інтерес до своєї історії, культури, мови, питання дослідження шрифтів українського походження, їх зображальних та пластичних можливостей досі залишається актуальним.

Особливості української шрифтової форми, що існували з початку книгодрукування до середини 20-х років ХХ ст., пізніше були знівельовані радянськими шрифтами, створеними за зразками «класичних», «кращих світових» чи просто запозичених з аналогічних латинських гарнітур. Ставлення в цілому до розвитку національних шрифтових форм в Україні в радянській період спричинило те, що графіків-шрифтовиків налічувались одиниці. Якщо історичні аспекти українського шрифту хоч деякою мірою висвітлювалися в наукових дослідженнях (П.Білецький, Я.Запаско, Г.Логвин, М.Різник), то наукових досліджень у галузі морфології українських шрифтових форм, типографіки, визначення ролі шрифту в національній культурі, еволюції розвитку шрифтових знаків фактично не було. Тільки завдяки окремим виданням з шрифтовим оформленням української книги, плакатам, поштовим листівкам, творам декоративно-прикладного мистецтва «українська шрифтова форма остаточно не втратила своєї краси, художньої пластики, емоційної образності» [3, с. 120].

Як відомо, структура шрифтів, характер обрису букв, пропорції, контраст елементів – усе це безпосередньо пов'язано з геометричною характеристикою знаків, абетки в цілому, умов організації знаків у слова, рядки, блоки. Ідея взаємозв'язку геометрії і композиційних принципів побудови

шрифту не нова. Ще на початку XVI ст. вивчення художніх якостей шрифтових знаків у сполученні з математичними розробками можна знайти в трактаті Луки Пачолі «Божественна пропорція». Вважається, що Пачолі був учнем Леонардо да Вінчі, який стверджував, що шрифт і архітектура так щільно пов'язані між собою, що античні літери можна будувати, спираючись на закони античної архітектури, а пропорції архітектури повинні відповідати пропорціям людського тіла. Є припущення, що багато трактатів з мистецтва шрифту в часи Ренесансу ґрунтувалися на втраченій праці Леонардо да Вінчі, яка була присвячена геометрії і композиції письма. Вагомий внесок у розробку теорії геометричної побудови шрифтових знаків було зроблено А.Дюрером, винахідником книгодрукування Й.Гутенбергом та іншими вченими, а в наш час – О.Лагутенко, В.Мітченком, В.Чебанником, М.Яковлевим.

Як свідчать літописи, писемність у Київській Русі була досить поширеною. Існувала навіть своєрідна каліграфічна традиція, що проявила себе як незалежна від аналогів європейського письма уже в XI–XIII ст.

Багатьма вченими було доведено, що в той час уже існували найрізноманітніші прилади для розмітки та написання знаків, проте естетика кириличного письма будувалася на свідомому відхиленні в конструкції літер та порядку їх написання від прямокутної сітки. Основними ознаками художніх якостей уставного письма були: чітке каліграфічне накреслення літер; різноманітність їх за величиною; значно ширший, ніж у латиниці, набір елементарних модулів, з яких склалися графеми знаків; наявність в окремих літер декоративних кінцівок. Особливого значення набували в тексті абзацові літери (буквиці).

З XIV ст., коли поряд з уставною писемною формою поширився напівустав, округлі літери набули форми шпичастих, відстань між літерами в тексті коливалася від повного злиття до розміру літери, виник прийом скорочення слів і розміщення окремих знаків над рядком. Одним з різновидів напівуставу був побіжний напівустав – прискорене письмо з лігатурами (з'єднане написання кількох літер), який поступово трансформувався в скоропис [4]. Саме устав, напівустав і український скоропис стали витокami створення національних шрифтових форм.

Серед розмаїття шрифтових гарнітур у мистецтві шрифтової аркушевої продукції особливе місце займають рукописні тексти. Незважаючи на те, що художня каліграфія як особливий жанр графіки сьогодні фактично занесена в «червону книгу» і лише окремі художники-графіки як у світі, так і в Україні своєю творчістю сприяють тому, щоб вона остаточно не зникла, все-таки є сподівання на відродження і розквіт рукописної шрифтової графіки. Як стверджують історики-палеографи: «Шлях до пізнання лежить через всебічне і глибоке вивчення історичних джерел, зокрема писемних пам'яток минулих сторіч» [5, с. 5]. При цьому не можна обійти увагою мистецький феномен рукописного письма, і особливо актуальним це виглядає сьогодні – в умовах відродження національних культурних традицій. Важливість шрифтової складової в поставлених питаннях, художньо-технологічні особливості формотворення зразків рукописної й друкованої графіки аргументують доцільність зробити побіжний екскурс щодо еволюції розвитку письма з коментарями окремих моментів.

Виникнення і розвиток писемності в Україні дослідники традиційно починають з опису Кам'яної Могили. Уперше публікація про неї з'явилась 1837 року, але тільки у 30-х роках XX ст. було розпочато дослідження петрогліфів на стінах кам'яного грота [4]. Крім зображень ритуально-побутового характеру, в ньому були виявлені знаки, які можна інтерпретувати як письмо. Було розшифровано велику кількість знаково-символьних панно й табличок і встановлено, що вони є своєрідними символами [3, с. 26].

Видатною подією стало відкриття В.Хвойкою Трипільської культури (початку III тис. до н. е.). Дослідник сформулював основні положення теми щодо визначення знакової системи дописемного періоду. На матеріалах В.Хвойки, а пізніше на власних матеріалах продовження розкопок багато дослідників підтверджували, що «...трипільська культура вся пронизана космогонічним і навіть міфологічним змістом», що зображення трипільських композицій можна «...розцінювати не як безглуздий набір орнаментальних елементів, а як систему поглядів стародавнього художника, представлену сполученням великої кількості піктограм» [3, с. 27]. До джерел слов'янської писемності можна віднести так звані «сарматські знаки», які були знайдені в Ольвії, Керчі в середині XIX ст. Вони датуються останніми трьома століттями до н.е. та першим століттям н.е. Після виходу у світ спеціального каталогу (1959 р.) із зображеннями цих знаків науковці трактували їх як «пам'ятки якоїсь стародавньої писемності», «рунічний алфавіт», «скіфське ідеографічне письмо» [4,6].

Отже, слов'янська і давньоруська писемності виникли задовго до IX ст., а не внаслідок діяльності великих слов'янських просвітител Кирила і Мефодія, як вважалося раніше, і до часу

їхньої просвітницької діяльності пройшла тривалий і складний шлях розвитку. Доведено, що на час початку діяльності Кирила та Мефодія на теренах України вже існувала писемність, яку називають протокирилицею [3, с. 28].

Починаючи з XI ст. центр слов'янської писемності та книжкової справи перемістився до Київської Русі, а Київ став одним з найбільших центрів просвітництва. Загальновідомим є факт паралельного існування двох графічних різновидів старослов'янського письма: «глаголиці» і «кирилиці», але з часом кирилична абетка, як більш адаптована до звуко-фонетичного відтворення мови слов'ян, набула пріоритетності, фактично стала основою «державної мови». Відомі кілька історичних форм у написанні кирилиці; змінюючись, вони переходили одна в іншу: устав, напівустав, скоропис. Устав, як вже згадувалось вище, – повільне, урочисте письмо, букви були строго вертикальними, буквиця складалася з широких основних штрихів і тонких з'єднувальних переминок. Кожна буква писалася окремо, у кілька прийомів. Вертикалі літер наводились ширококінецьним пером. Горизонталі (з'єднання) писали тим самим або гострим пером. Спосіб застругування пера впливав на почерк. Книги, важливі документи, грамоти писали на пергаменті, решту – на бересті.

Найдавнішими пам'ятками руської писемності є «Остромирове Євангеліє» (1056–1057) та «Ізборник Святослава» (1073). Досконалість шрифту, естетика ілюстрацій, заставок і буквиць свідчили про високий рівень розвитку тогочасної шрифтової графіки. Цікавою з композиційної точки зору є конструктивно-декоративна деталь текстових композицій – буквиця. За своїм виконанням «буквиці нагадують візантійські перегородчасті емалі: кольори відділяються один від одного тонкими золотими лініями. З вигадливих переплетень орнаменту виступають голови фантастичних звірів, хижих птахів, загадкові лики. Буквиці дуже добре «вліті» в текст і органічно співіснують із рукописним шрифтом» [3; 4; 7].

Устав, видозмінюючись, постійно еволюціонував. Набуваючи функціональності за рахунок спрощення художньо-пластичних аксесуарів, рукописний почерк поступово трансформувався у напівустав. У написанні літер півуставу відсутня строгість і геометричність. З'являється невеликий нахил літер праворуч, вертикальні лінії стають злегка вигнутими, одна й та сама буква часто пишеться в кількох варіантах. Найбільшого поширення півуставний шрифт набув із середини XIV ст. Характерними його рисами стали збільшення кількості скорочень у словах і вживання численних виносних та надрядкових букв. «Геометричний принцип у напівуставі порушується: прямі лінії допускають кривизну і загостреність, вони зігнуті і не завжди збігаються з правильною дугою, відстань між літерами не витримується» [4].

Напівуставне письмо досить часто виконували з нахилом, що мало сприяти прискоренню процесу писання. Поява півуставу припадає на XIV ст. Щодо графічних особливостей цього типу письма, то для детального визначення вживаються такі терміни, як ранній, пізній, каліграфічний, діловий біглий півустави [5, с. 6]. У XVI ст. основним матеріалом для письма став папір, який вплинув не тільки на пластику рукописної шрифтової графіки, а й створив певні передумови щодо появи друкарства. Першодруковані аркуші книги певний час нагадували рукописну графіку, особливо це стосується шрифту. Усі стародруки більш-менш точно відтворюють рукописний напівустав. З давньоруських друкарських шрифтів кращими вважаються зразки Івана Федорова [4,5].

Особливе місце в графічній культурі українського народу належить скоропису – рукописному мистецтву каліграфії. Наведемо один вислів: «Візьмімо будь-який універсал, написаний в одній з українських канцелярій. Спочатку йдуть темпераментні закрути й розчерки, що дають зоровий акцент початку напису й вертикальну сув'язь першим рядкам. Вони утворюють подобищу барокового картуша з характерною для української архітектури цього періоду динамікою та асиметрією в деталях. Далі починається ретельна, вишукано-віртуозна й вивірена робота: написання слів і складання горизонталей рядків у вертикальний масив напису, де функцію в'язучої речовини виконують вертикальні зв'язки лігатур. І наприкінці напису – розчерк, який є засобом психологічної розрядки після напруженої праці, своєрідним фундаментом шрифтової композиції. Така складна просторово-лінійна ритміка притаманна саме українському скорописові» [3, с. 35], – пише сучасний художник, учений, ентузіаст відродження української шрифтової форми В.Мітченко.

Скоропис – третій за часом тип почерків рукописів і з'являється насамперед з метою задоволення зростаючих потреб у написанні різного роду грамот, ділових записів, книг і т. п.». «Під одним терміном – скоропис – ототожнюються різні палеографічні категорії – тип письма і почерк» [5, с. 6]. Найвищого розквіту мистецтво українського скоропису досягло в кінці XVI – середині XVIII ст., коли значне розширення господарського, адміністративно-урядового, судового листування, збільшення документації дипломатичного характеру суттєво відобразилось на розширенні й ускладненні функцій і завдань письма. Скорописне письмо не тільки збільшилось кількісно, а й

піднялося на вищий ступінь у зовнішньому оздобленні, а «шрифтова культура органічно вписалася в простір культури бароко» [1, с. 35]. За свідченням Г.Логвина, естетика рукописного шрифту гармонійно поєднується з графікою і живописом, вона базується на єдиних формотворчих принципах. Наочні зразки документів того часу свідчать про високу естетику рукописної шрифтової форми, коли декоративна композиція аркуша набуває абсолютної досконалості, візуальної спорідненості з формотворчими закономірностями декоративного народного мистецтва, малярства, письмо набувало певного національного колориту [8].

Коли говорять про високу естетику українського скоропису, підсвідомо розуміють професіоналізм тих, хто творив таку каліграфію. Це, безперечно, були люди високої культури виховання і освіченості. В.Панащенко у своїй монографії «Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст.» відзначає, що значну роль у розвитку українського письма відіграло зростання грамотності, особливо після Визвольної війни 1648–1654 років. Розвиток ремесел і торгівлі, зростання ролі міст в економіці країни збільшували потреби в грамотності. Заслуга в справі поширення шкільної освіти в Україні у XVII ст. належала братським школам, у яких початкове навчання поєднувалося з школою вищого типу. Навчання починалося зі слов'янської азбуки, вивчення часослова і псалтиря. Потім вивчали слов'янську, грецьку, латинську і польську мови. Крім того, учні опановували обов'язкові предмети: граматику, риторичку, пійтику, арифметику, початки геометрії, співи тощо. Загальний курс навчання тривав 12 років [5, с. 24]. Скоропис вивчався спочатку як окремий предмет, з дотриманням усіх вимог тодішнього діловодства (розташування тексту на папері, графіка та стиль письма, використання скорочень, пробілів, заголовних літер, кінцівок), і тільки згодом він ставав своєрідною формою ділового спілкування і писемної практики. Багато вихованців братських шкіл стали відомими культурно-освітніми діячами в Україні і за її межами.

Писарські посади, як правило, також займали випускники шкіл шляхетного походження. Відомо, що Богдан Хмельницький до обрання його гетьманом також обіймав посаду писаря реєстрового козацького війська [5, с. 24]. Повертаючись до формотворчих засад українського скоропису, охарактеризуємо існуючі на той час прийоми письма за матеріалами публікацій учених-шрифтознавців. Основними конструктивними частинами літери називають штрихи, які утворюють її графему. Графема є графічним зображенням звукової характеристики літери, завдяки якому можна візуально відрізнити літери. Як і в будь-якій шрифтовій композиції, не всі літери в скорописному письмі відігравали однакову роль. Деякі складали каркас слова, рядка, писалися з притиском на перо, інші накреслені легко, майже прозоро, відіграють роль пауз. Окремі шрифтові знаки несли декоративне навантаження. Вони, як правило, отримували місце в тексті вище або нижче від рядка. По-різному букви поєднувалися між собою по горизонталі. Тут було безліч варіацій. Навіть в одному написі можна бачити кілька варіантів сполучень одних і тих самих літер, часом з'єднувальні лінії набувають самостійної декоративності. Завдяки таким прийомам у каліграфії з'являються компактно виписані слова-образи, слова-ідеограми [3; 8].

Український скоропис «за складністю написання окремих літер, за декоративністю буквеного орнаменту на аркуші паперу, за стилістичною цілісністю шрифту з оточуючим середовищем мало чим поступається перед таким загальновідомим явищем світової культури, як китайське і японське ієрогліфічне письмо [3, с. 35].

На основі дослідження оригіналів скорописних текстів В.Мітченко виділяє шість основних формотворчих елементів скоропису: вертикаль, горизонталь, петлю, крюк, шаблеподібний і хвилеподібний елементи. Завдяки наявності цих конструктивно-декоративних аксесуарів шрифтове угруповання нагадує цілісне сплетіння. Продовження закінчень знаків «підхоплюється» простором аркуша і передається сусіднім знакам і т. д. Нема жодної прямої лінії чи закономірної циркульної кривої. Гармонія зображення побудована на максимальному наближенні до образу природних форм. «У поєднанні знаків такого типу з іншими та між собою слід звернути увагу на особливий момент: досить часто сполучення утворюють симетричні образи, які являють собою цілісний модуль (типу ієрогліфа)» [1, с. 63].

Широкий спектр засобів супідрядності містять у собі додаткові до літер формотворчі елементи сполучень, а саме: геометричну спорідненість вузлів, масштабність мас, упорядкованість формотворчих орієнтирів тощо. Наприклад, щоб ефектно виглядав цілісний текст на аркуші, як правило, окремі літери на заголовках, кінцівках, розділових акцентах оздоблювали шаблеподібними елементами. При цьому формотворчі елементи й орієнтири здебільшого не розчиняються в просторі аркуша, а утворюють замкнені контури, в обрисах яких переважає цілий спектр криволінійних обрисів еліпса, кола, різноманітних дуг, навіть спіралей. Визначені типи елементів української

каліграфії XVII–XVIII ст. є своєрідним творчим «продуктом» шести споріднених основних рухів пера, які формують графему літер.

Підсумовуючи вищенаведене, можна констатувати, що художньо-пластичні якості українського скоропису епохи бароко визначаються саме використанням вищезгаданих формотворчих елементів, що виконували одночасно функцію конструктивних знакових графем і декоративно-оздоблювальних аксесуарів. Геометрична морфологія шрифтових знаків і формотворчих орієнтирів не використовує у своєму арсеналі елементарні форми, а тільки винятково складні, які тяжіють до природних біонічних структуроутворень [1]. На укладання просторової пластики українського скоропису впливали такі додаткові компоненти, як віньєтки, сплетені з вигадливих петель і спіралей, ритмічні складні розчерки. Ці декоративні елементи на початку і в кінці тексту органічно поєднувалися з розчерковою формою окремих літер, вносили динаміку в прямокутник напису, оскільки акцентували верхній лівий і нижній правий кути аркуша паперу. Усі вищезазначені прийоми та особливості, притаманні бароковому періоду розвитку українського скоропису, надають універсалам й іншим документам неповторного зовнішнього вигляду та особливої художньої пластики. Формотворчі елементи літери, зокрема такі як вертикальний штрих, горизонтальний штрих, петля, шаблеподібний елемент, крюк і хвилеподібний елемент, у різні історичні періоди розвитку українського скоропису мали неоднакове поширення за частотою вживання і впливом на графіку почерку.

Отже, візуальний образ письма відзначається активними горизонталями рядка, незважаючи на те, що літери не мають зв'язного написання. Упродовж тривалого часу, залежно від розвитку й ускладнення формотворчих елементів українського скоропису, графічна основа останнього пройшла шлях від «двовимірного до складного багатовимірного просторового розташування шрифтового блока на аркуші паперу» [3, с. 37].

Крім зазначених вище чинників, на ускладнення просторової пластики скоропису в третьому періоді розвитку українського шрифту (кінець XVI – середина XVIII ст.) впливали також складні динамічні віньєтки, сплетені з вигадливих петель і спіралей, якими починались універсали, акти, записи військових судів, виписки з ратушних книг. Закінчувалися записи здебільшого складним розчерком.

Здатність каліграфії виявлятися не лише в ритмічно організованому декорі рядка, а й у процесі розвитку шрифтових форм, активно освоювати простір аркуша паперу, дозволяє ставити мистецтво каліграфії в один ряд з іншими просторовими видами мистецтва. Неповторні образно-емоційні якості дозволяють українському скоропису органічно входити у простір культури українського Бароко з властивими йому декоративністю форм, мажорністю світосприйняття, динамічним освоєнням простору.

Наочний приклад творчої інтерпретації прототипів XVII ст. (факсиміле Богдана Хмельницького і факсиміле стародубівського полковника Сави Ігнатовича) наведено на рис. 1. Поряд з такими історичними зразками письма показано рукописні шрифтові композиції сучасних художників В.Чебаника і В.Мітченка. На думку автора, навіть для нефахівців є зрозумілим, що порівняно з сучасними комп'ютерними шрифтовими гарнітурами можна надати перевагу рукописним шрифтам у межах художньо-пластичних та ексклюзивних якостей. Прикладний напрямок використання сучасних версій українського скоропису в проєкті поштової марки наведено на рис. 2.

Першим серед художників-графіків, які зробили свій внесок у відродження і розвиток українського шрифту, є, безумовно, Георгій Нарбут. Його творчість достатньо досліджена вітчизняними мистецтвознавцями. Хрестоматійною з методичної точки зору виглядає шрифтова графіка Г.Нарбута за монографією П.Білецького «Георгій Нарбут», у якій автор підкреслював, що художник був не тільки прекрасним ілюстратором, а й проєктував формати видань, удосконалював «готові» шрифтові кліше, визначав місце, розміри тексту, оздоблювальних художніх елементів [9].

В.Мітченко, характеризуючи особистісну техніку проєктування шрифтового знака, слова, тексту Г.Нарбута, намагається сформулювати «творчий секрет» митця, вірогідний творчий алгоритм його формотворчих дій: «По-перше, це, якщо можна так висловитися, фізичне накладання одних предметів на інші – шрифт накладається на плашку, плашка на декор, декор на тло. По-друге, це кількісне співвідношення чорного і білого в композиції – в цілому і в окремих її елементах. Декоративні елементи (великі точки) розташовані на тонких штрихах літер і виконують завдання просторового вирівнювання конструкції кожної літери» [3, с. 118].

Для Г.Нарбута шрифт став першоелементом на шляху до усвідомлення специфічної мови графіки, до відчуття площини аркуша і площинності кольорової плями, лінії. Літера, за його розумінням, має найбільші виразні можливості, виступає як взірець лаконізму, відшліфованого до

знака графічного зображення [8]. На основі засвоєння і розвитку українських національних традицій у написанні шрифтів, вивчення зразків народного декоративно-ужиткового мистецтва, національного фольклору Нарбут створив кілька оригінальних гарнітур українського шрифту (нарбутівки), запропонував систему зв'язку літер у слова, слів – у рядки [1; 8].

Вже визнаний художник, один із засновників Української академії мистецтва, Г.Нарбут був прекрасним педагогом, професором і керівником майстерні графіки. Викладаючи шрифт, він пропонував учням шлях вивчення не тільки мистецтва книги, а й інших різновидів шрифтових композицій. На початковій стадії навчання він давав студентам завдання на копіювання шрифтів українських стародруків XVII–XVIII століть, обкладинок доби французького Відродження, «гражданської» абетки кирилиці. Розуміння і відтворення стильових рис пластики шрифту, геометричної морфології, техніки виконання входило до програми засвоєння специфіки графічної мови. Наступним етапом було проектування шрифтового аркуша, типу обкладинки книги, брошури, де заохочувалися принципи відчуття закономірностей архітектоніки площинної композиції та вираження в знаково-символьній формі традицій народного мистецтва. Нарбут завжди наголошував, що в титулі, заголовку найбільш актуальними є не ілюстративні сюжети, а шрифтові, дотримання композиційних закономірностей рівноваги, ритму літер, рядків, блоків, підпорядкування менш значущих елементів головним (рис. 3). Такі завдання допомагали учням засвоїти «нарбутівське розуміння» шрифтової прикладної графіки.

З майстерні графіки Г.Нарбута вийшла ціла плеяда учнів і послідовників, серед яких: І.Адамська, М.Бурк, М.Кірнарський, Р.Лісовський, Л.Лозовський, П.Ковжун, які стали авторами відомих «українських» шрифтових форм; багато молодих художників, зокрема А.Середя, О.Судомора, О.Маренков, А.Страхов, під впливом творчості учителя сприяли, у свою чергу, розвитку графічного мистецтва і поліграфічної справи 30–50-х років ХХ століття [4; 10].

У дослідженні шрифтових аркушевих видань неможливо обійтися без розгляду композиції шрифтової обкладинки; за специфікою, художніми і композиційними засобами створення її можна вважати прикладом професійного дизайну шрифтового друкованого аркуша. На сьогодні в Україні найавторитетнішим дослідником дизайну книжкової обкладинки є О.Лагутенко. Йї роботи «Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття», «Українська графіка першої третини ХХ століття» не тільки системно розкривають історію української графіки означеного періоду, вони ревізують поняття художньої обкладинки, поміщаючи на найвищій щабель за композиційними вимогами, надаючи їй статус особливого виду графічного мистецтва. «В обкладинці, немов у дзеркалі, відбилася естетика нової епохи», – стверджує О.Лагутенко [11, с. 120]. Поміж книжково-журнальних акцидентій найбільш досконалими з художнього і поліграфічного погляду вона називає обкладинки журналу «Искусство: Живопись, графика, художественная печать», що виходив з ініціативи В.Кульженка та С.Яремича і був присвячений питанням художнього друку. З ім'ям В.Кричевського, який друкувався в цьому журналі, пов'язують здобутки нарбутівської школи шрифту і створення національного типу оформлення друкованих видань [10; 11].

Крім В.Кричевського, «на цій ниві працювали видатні художники того часу: Т.Бойчук, І.Падалка, А.Петрицький, А.Страхов. Вони привнесли в композицію обкладинки, у пластику шрифту ідеї сучасного ім мистецтва – конструктивізму, експресіонізму, динамізму, проводячи творчо-технологічні експерименти» [3, с. 120]. Завдяки їхнім творчим зусиллям синтез композиційних і технологічних засобів набув особливої значущості, активно проявився у шрифтовій графіці. Залучення до художньо-творчих і виробничих процесів різних за походженням образотворчих констант, нових технічних і технологічних засобів проектування і художньої виразності сприяли зростанню якісних і тиражних показників друкованої продукції.

Окремої уваги заслуговує творчість відомого українського художника-графіка і громадського діяча П.Ковжуна. В його шрифтах «орнаментальна стихія складних ритмів найчастіше перемагає конструктивну основу шрифту» [3, с. 118]. Напис стає невіддільним елементом декоративної композиції обкладинки. Як відзначають мистецтвознавці [3; 4; 10], із шрифтів П.Ковжуна важко створити абетку, тому що вирваний з контексту напису знак без сусідніх літер часто стає графічно незакінченим. Можна сказати, що художник, komponуючи обкладинку, оперує зображеннями слів, а не літер. Така методика була типовою для більшості художників-шрифтовиків того часу, але у П.Ковжуна це виявилось найбільш характерним. Саме в цьому, вважає О.Федорук, полягає секрет цілісності декоративно-шрифтових композицій художника. Для М.Бутовича текст також був основою творчості; його не випадково називали майстром «шрифтової імпровізації» [12].

У річниці загальних процесів розвитку конструктивістських течій помітним явищем української видавничої графіки 1920-х, 1930-х років стала творчість художників, що ґрунтувалася на засадах

раціональної естетики виробничого мистецтва. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років створилися несприятливі умови щодо проведення подальших творчо-технологічних експериментів у галузі графічного дизайну. Після прийняття постанови 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» відбувається директивна руйнація частини мистецьких здобутків – розгром «формалізму», «буржуазного націоналізму. Видавнича графіка опинилася під тиском «єдинодержавного творчого методу», стала органічно недизайнерською [10].

Масова продукція шрифтової аркушевої графіки – агітаційні та рекламні плакати, афіші, листівки – поступово змінили свій вигляд виключно внаслідок причин ідеологічного характеру. Відбувалася реорганізація творчих об'єднань, перехід приватних видавництв під контроль держави, підпорядкування їх гаслам партійної пропаганди – принципам соціалістичного реалізму. Рукотворні, мальовані шрифти художників нарбутівської школи було піддано жорсткій критиці за формалізм. Художньо-пластичні риси, національні відтінки авторських шрифтів наспіх було замінено спрощеними за малюнком літерами. Найбільш вживаними, «типовими» стали гротескові шрифти. Композиційна різноманітність аркуша забезпечувалася, як правило, за рахунок варіювання контрастів між основними та сполучними штрихами, їхньою насиченістю і пропорційним співвідношенням висоти букви до її ширини [1; 3; 4]. Та незважаючи на такі обставини, українським художникам «...вдавалося зберегти національні відтінки напису. Цікаві щодо цього роботи були у доробку В.Кричевського, А.Страхова, а ескіз видавничої марки «Українська Радянська Енциклопедія», виконаний В.Єрмиловим, можна вважати вихідною формулою для створення сучасних українських шрифтів на базі гротесків» [3, с. 120]. Згодом, розуміючи, що подальший розвиток мистецтва шрифту, і зокрема його національних форм, зайшов у глухий кут, щоб урізноманітнити та поліпшити художньо-творчу якість продукції, окремі видавництва почали замовляти художникам оригінальні мальовані шрифти. Перехід до таких шрифтів відбувався поступово. Спочатку створювалися комбіновані оригінали, у яких поєднувалися набірні та мальовані шрифти. Часто мальовані шрифти створювалися під помітним впливом набірних, за рахунок зміни пропорцій та накреслення літер. Майстром мистецтва професійної імпровізації із шрифтовими формами наприкінці 30–50-х років ХХ ст. був І.Хотинюк, випускник харківської художньої школи. Як пише О.Лагутенко: «Творчість Хотинюка, крім його безсумнівних високопрофесійних якостей, цікава для нас як приклад переходу від конструктивізму 20-х до соцреалізму 50-х років ХХ століття» [10]. У передвоєнні роки в жанрі плаката, листівки, шрифтової обкладинки працювали М.Пікалов, В.Стеценко, В.Хоменко, В.Фатальчук, О.Юнак, а наприкінці 40-х років більш молоді художники: А.Дев'янин, К.Калугін, О.Комяхов, Р.Ліпатов, А.Пономаренко [10, 11].

Продовжуючи традиції Г.Нарбута і його школи, київські графіки В.Фатальчук і О.Юнак протягом 1940–1950-х років створили кілька гарнітур української абетки. Графічна схема конструктивної побудови «мальованих» шрифтових знаків показує, що в композиції останніх настільки синтетично поєднано найкращі художні якості давньоруського та скорописного українського письма, що на сьогодні це один з найбільш уживаних зразків «українського» стилю письма. За геометричною побудовою літери цього шрифту не підкоряються елементарному «порядку» супідрядності; очевидно, саме складна геометрія знаків і формотворчих орієнтирів створила передумови виникнення в шрифтових творах особливої художньо-пластичної виразності, національного колориту [1, с. 155].

Вагомий внесок в історію української шрифтової графіки зробив А.Пономаренко. Його шрифти, «нарбутівські» за основою, по-своєму віддзеркалювали національні відтінки, були більш площинними, насиченими кольором, добре сполучалися зі стилізованим орнаментом. У 1970-ті роки, внаслідок стрімкого розвитку нових технологій, у поліграфічній справі відбулися суттєві зміни. Особливого статусу набули фотопроцеси, у шрифтовому графічному полі став популярним фотонабір, збагатився арсенал альбомів-посібників, каталогів з новими гарнітурами шрифтів. За допомогою проекційної техніки художники мали змогу не тільки змінювати форму літер, а й навіть проводити різноманітні експериментально-імпровізаційні пошуки, поєднувати мальовані шрифти з фотовідбитками. У цей час масовими тиражами було випущено кілька підручників, посібників для студентів поліграфічних і художніх навчальних закладів з питань історії, теорії, композиції шрифтових форм.

Доступнішими стали закордонні видання, зокрема книга «Типографіка» Еміля Рудера у перекладі російською мовою [13]. У ній автор-типограф уперше висвітлив основи організації площини аркуша, продемонстрував методику комбінаторного формотворення, використовуючи елементарні графічні засоби у поєднанні з набірними шрифтами. Практично всі ілюстрації відтворюють навчально-методичні роботи, виконані автором чи слухачами курсів типографіки Вищої

школи ремесел у Базелі. Композиційні вправи з різноманітними гарнітурами наочно доводять, яким чином естетичні вимоги відповідають принципу функціональності тексту. Рукописний шрифт продовжували використовувати в окремих випадках у мистецтві плаката, оформленні художньої літератури, листівок. У 1980-х роках українськими художниками-графіками було створено багато високохудожніх творів поліграфічного шрифтового мистецтва на засадах використання модульних сіток, мальованих, рукописних, фотонабірних шрифтів.

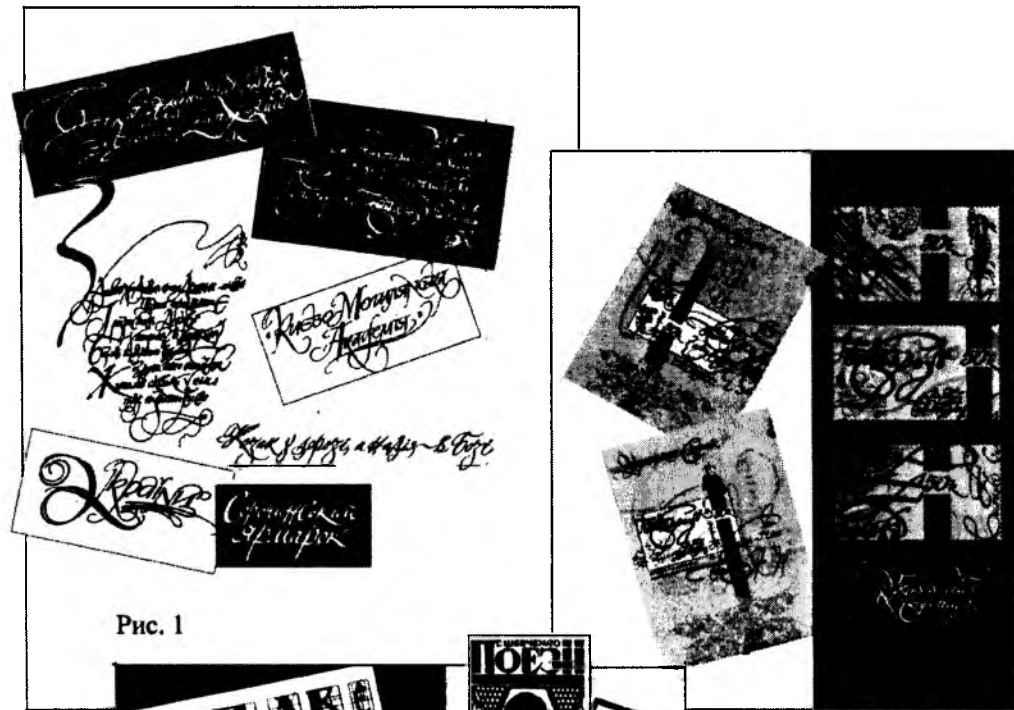


Рис. 1



Рис. 3



Рис. 2

В українському графічному мистецтві другої половини ХХ ст. одним з авторитетних художників шрифту вважається В.Юрчишин, зразки рукописного художнього письма якого вже стали вітчизняною класикою. Його доробок, крім оформлення літературних творів, охоплює практично усі види аркушевої шрифтової графіки. Каліграфічні аркуші майстра до сьогодні залишаються цінними не тільки як художні твори, а й як взірці у практичній діяльності художників, навчальному процесі майбутніх графіків.



Рис. 4

Рис. 5

На рис. 4 наведено приклади вдалих шрифтових гарнітур видатних продовжувачів справи Г. Нарбути – В. Фатальчука, О. Юнак, А. Пономаренка, В. Юрчишина. Зокрема про останнього дослідники писали: «Великий знавець українських історичних почерків та історії розвитку українського орнаменту, переосмислює їх пластику, пропускаючи через свій художницький темперамент, наповнюючи ритмікою сьогодення» [3, с. 124].

Видатним майстром шрифтових композицій є В.Чебаник – наш сучасник. Універсальний талант дозволяє йому ілюструвати прозу і поезію найвідоміших класиків української літератури і сучасних письменників, працювати в галузі шрифтової графіки, геральдики, конструювати інструменти і прилади для реставрації унікальних книг. Протягом двох останніх десятиліть В.Чебаник наполегливо працює над створенням сучасної української абетки.

Україна як суверенна держава не має своєї абетки, хоч територіально вона є спадкоємницею Київської Русі, звідки походить державний герб. Зокрема, наявність малого державного герба є і в кириличному шрифті – від староболгарського до першодруків Івана Федорова в Україні. В.Чебаник вважає, що для створення української абетки необхідно повернути кириличний шрифт з його давніми і сучасними ознаками, надати йому форму сучасної європейської пластики з характерною для української мови мелодикою, бо «шрифт це візуальне зображення мови символами, які збігаються з

особливостями мовної мелодії, і, як органічне ціле з мовою, живляться одним корінням з глибин історії» [14, с. 4].

Спроба створити українську абетку не нова. Протягом ХХ сторіччя, особливо першої чверті, багато художників-графіків намагалися повернути українській абетці кириличне обличчя, як було зазначено вище. Незважаючи на це, проблема залишилась, вона тільки набула більшої актуальності. В. Чебанник своїм науково-творчим доробком переконує можновладців, що створення української державної абетки як символу державності України є невідкладною справою, що абетка повинна бути кириличною в своїй основі, сучасною за державними, національними, художніми та естетичними ознаками [14]. Сучасні шрифтові форми з відтінком національної шрифтової культурної спадщини, розроблені В. Чебанником (рис. 5).

Сьогодні продовжує справу своїх попередників доцент В.Мітченко в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, який викладає шрифтову графіку як високе мистецтво, досліджує українське рукописне письмо та сприяє відродженню художньої каліграфії.

Вагомий внесок у скарбницю національного шрифтового мистецтва зробила харківська художня школа. Традиції В.Єрмилова, А.Пономаренка професійно працювати з літерою тут не тільки зберігаються, а й набули нового сплеску в сучасних умовах навчання майбутніх художників-графіків, дизайнерів. Професор В.Лесняк багато років творчої і педагогічної діяльності присвятив розробці нових шрифтових гарнітур, в тому числі акцидентним шрифтам. Основою його роботи є глибоке вивчення стилевих особливостей розвитку світового графічного мистецтва та національних форм зокрема. Він створив кілька оригінальних альбомів, книг з проектування акцидентних шрифтів.

У графічному дизайні головна функція акцидентного шрифту – оригінальність, відповідність за формою певному художньо-історичному стилю, модним течіям, асоціативність, адресність, часом «парадоксальність», національні образні відтінки. Треба наголосити, що з відкриттям аспірантури в ХДАДМ активізувалась наукова робота в напрямку дослідження історичних і сучасних шрифтових форм. Видано ряд книг, зокрема О.Дербилової «Дар шрифту», присвячену Харківській школі шрифту та її засновнику – художнику, педагогу І.Криворучку. Науковим підсумком багаторічної практики проектування акцидентних шрифтів стала праця Т.Іваненко «Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту». Харківська школа шрифту так само, як і київська та львівська розвиваються, наслідуючи кращі традиції, що визначають у наш час графічний дизайн. Таким чином, можемо стверджувати, що нині йде процес відродження шрифтової національної культури, що безумовно розширить і збагатить наявний арсенал шрифтових високохудожніх гарнітур, в основі яких лежить українська каліграфія.

1. Яковлев М. Композиція + геометрія / М.Яковлев. – К. : Каравела, 2007. – 240 с.
2. Рудер Э. Типографика / Э.Рудер. – М. : Книга, 1982. – 286 с.
3. Мітченко В. Естетика українського рукописного шрифту / В.Мітченко. – Грамота, 2007. – 208 с.
4. Різник М.Г. Письмо і шрифт / М.Г.Різник – К. : Вища школа, 1978. – 150 с.
5. Панашенко В.В. Палеографія українського скоропису другої пол. XV століття / В.Панашенко. – К., 1974. – 107 с.
6. Истрин В.А. Возникновение и развитие письма / В.А. Истрин. – М. : Наука, 1965. – 99 с.
7. Запаско Я. Українська рукописна книга / Я.Запаско. – Л. : Світ, 1995. – 480 с.
8. Логвін Г. З глибин : давня книжкова мініатюра Х–ХІІІ ст. / Г.Логвін. – К., 1974.
9. Білецький П. Георгій Нарбут : альбом / П.Білецький. – К. : Мистецтво, 1983. – 116 с.
10. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ ст. / О.Лагутенко. – К. : Грані, 2006. – 240 с.
11. Лагутенко О. А. Українська книжкова та журнальна обкладинка : рукопис дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. / О. А. Лагутенко. – К., 1996. – 209 с.
12. Федорук О. Микола Бутович. Життя і творчість / О.Федорук. – Київ – Нью-Йорк : Вид-во М. П.Коця, 2002. – 431 с.
13. Рудер Э. Типографика / Э.Рудер. – М. : Книга, 1982. – 286 с.
14. Чебанник В. Графіка української мови. Абетка: альбом творчих робіт. Книга 1, 2. / В.Чебанник. – К. : ППВФ, 2004.

Освещены вопросы формирования национальных стилевых и морфологических черт украинского шрифтовых форм в контексте их исторического становления и развития. Подчеркнуто роль выдающегося украинского художника Г.

Нарбута и его последователей в создании различных наборных и рисованных гарнитур украинского алфавита. Приведены примеры научно-творческого подхода к возрождению национальной шрифтовой культуры современными художниками-графиками

Ключевые слова: шрифт, шрифтовые формы, национальные шрифты, азбучный шрифт.

The formation of national style and morphological features of Ukrainian font shapes in the context of their historical formation and development is highlighted. The role of the famous Ukrainian artist G.

Narbut and his followers in the creation of various typesetting and drawing set of Ukrainian alphabet is emphasized. The examples of scientific and creative approach to revival of the national font of modern graphic artists are described.

Key words: font, type forms, national fonts, alphabetic font.

УДК 7.071.2

Інеса Палумбо Де Віво

**ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ
КІНЦЯ 1970-Х – 1980-Х РР. НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ М. ВАРЕННІ-МОЛОДШОГО**

В статті висвітлено особливості розвитку образотворчого мистецтва Прикарпаття кінця 1970-х – 1980-х рр., й виявлено тенденцію глибинного вивчення та відтворення національної тематики. Проведено короткий огляд творів найбільш визначних митців Прикарпаття цього періоду. Яскравою сторінкою цього дослідження виступає творчість М.Варенні-молодшого, присвячена Гуцульщині. З метою залучення найбільш достовірної інформації для дослідження, при зустрічі з митцем було використано прийом інтерв'ювання.

Ключові слова: Прикарпаття, «соцреалізм», національна тематика, Гуцульщина, тематична картина.

До цього часу висвітлення особливостей образотворчого мистецтва періоду «соцреалізму» на Прикарпатті не були предметом детального вивчення та аналізу. Саме зараз актуальним є питання про те, як вирізнити із творчої спадщини те, що було лише даниною часу, від справді цінних мистецьких пошуків та утверджень. Сьогодні важливим є свіжий погляд на дослідження цієї проблеми з позиції нового, вже ХХІ ст. В живописі офіційного мистецтва Прикарпаття кінця 1970-х – 1980-х років з'являються твори, позначені високим художнім рівнем та пошуком національної мови.

Малодослідженою є творчість М.Варенні-молодшого (крім невеликих характеристик окремих творів та стислих біографічних даних). На прикладі творчого доробку М.Варенні в пропонованій статті простежено розвиток образотворчого мистецтва Прикарпаття кінця 1970-х – 1980-х рр.

Образотворче мистецтво Прикарпаття кінця 1970-х–1980-х рр., як і особливості його розвитку, в українському мистецтвознавстві є мало дослідженими. Спільна праця авторів науково-популярного нариса «Мистецтво оновленого краю» (1979) Я.Запаско, В.Овсійчук, О.Чарновський, С.Степко [3] дає стисло характеристику станкового живопису мистецького колективу Івано-Франківська періоду 1939–1977 рр. Короткий огляд музейної колекції творів живопису місцевих митців подає М.Якібчук в альбомі «Івано-Франківський художній музей» [4]. Більш широкий огляд творів малярства представлений в альбомі «Художники Івано-Франківщини» Б.Губаля, М.Аронця [5] та в дисертації І.Чмелик «Художнє життя та мистецький процес Івано-Франківщини кінця ХІХ – ХХ ст.»(2006)[7]. Твори М. Варенні-старшого, короткий життєвий і творчий шлях подано в каталозі І. Слов'янки «Ювілейна виставка творів живопису і графіки М.Варенні» [6]. Незважаючи на перелічені спроби, ця проблематика залишається маловивченою, а творчість яскравого виразника «народного мистецтва» Прикарпаття кінця 1970-х–1980-х рр. М.Варенні-молодшого залишається й досі не розглянутою.

Мета дослідження полягає в аналізі розвитку образотворчого мистецтва Прикарпаття кінця 1970-х – 1980-х рр., в умовах радянської системи. Дана стаття також є спробою показати дійсний стан офіційної творчості митців того часу та їх усвідомленого вибору власного творчого спрямування. Для досягнення мети у дослідженні використаний приклад творчості члена Національної спілки художників України М.В.Варенні.

В 70–80-х роках в Україні відбулося загальне розчарування в соціалістичних ідеях, постала дискредитація офіційної ідеології Як зауважує О.Петрова: «...в кінці 1970-х років влада вже дбала про міжнародну репутацію «соціалізму з людським обличчям» перед дипломатичними представництвами, розташованими в Москві, і перед Організацією Об'єднаних Націй на конгресах за кордоном» [1, с. 489]. «Ідеологічні установи Києва трималися «генеральної лінії партії» аж до розпаду СРСР. Усе це у художньому колі початку 1980-х років, яке «радянщини» тотально не сприймало, підсилювало дуалізм свідомості» [1, с. 490–491], пов'язаний вже з європейськими

мистецькими віаннями. Митці 80-х ...пізнавали примхи екзистенційного буття, безодню підсвідомості, нові критерії мислення та почувань [1, с. 491]. Загалом для більшості немічність ідеології була вже очевидною [1, с. 495].

Друга половина 80-х стала часом неспокою, за висловлення М.Бахтіна, «неготового буття». Спілка художників України, зосереджена на всеохоплюючому контролі та організації помпезних виставок пізньої брежневської доби, затулялася від життєвої новизни [1, с.496].

В офіційному мистецтві Прикарпаття кінця 70-х та 80-х рр.. підвищується інтерес до культури, релігії, ідеалістичних немарксистських вчень, західного способу життя і мислення. Незважаючи на несприятливі умови розвитку, прикарпатське мистецтво у 80-х роках продовжує розвиватися, адже саме в цей період були створені умови пробудження української свідомості, накопичення національно-культурного потенціалу. Внаслідок цього відбуваються зміни в образотворчому мистецтві (авангардистські течії і національна тематика). Серед основних напрямів оновлення і перспективного розвитку офіційного мистецтва Прикарпаття – проблематика буття особи, нації і держави, національні традиції та їх оновлення відповідно до вимог часу, глибокий патріотизм [2].

Характерною ознакою офіційного мистецтва Прикарпаття 1979–1980-х рр. є плідна праця активного творчого ядра, глибоко насиченого національно-регіональною традиційністю. Його ж розвиток полягає у постійному збагаченні пластичного виразу і прагненні широкого охоплення найрізноманітніших явищ тодішньої дійсності. Особливості розвитку офіційного мистецтва Прикарпаття кінця 70-х та протягом 80-х рр. ми пропонуємо розглянути на конкретних прикладах. А саме: М.Варення-старший, І.Лобода, П.Сахро, О.Коровай, М.Фіголь, М.Варення-молодший.

«Майстром високої мистецької культури і широкого творчого діапазону зарекомендував себе М.Варення.» [3, с.41] (Старший). «Найбільшу увагу художник приділяє образу сучасної Гуцульщини... картина «Господарі полонини» (1974–1975) ...по сучасному осмислена оповідь про Гуцульщину; край постає перед нами через духовно глибокий образ людини, сильної і роботящої, гордої своєю великою любов'ю до рідної землі» [3, с. 41]. «Портрет майстра гуцульської різьби по дереву В.Гуза» (1980), на якому портретований майстер зображений під час роботи над своїм новим творінням, знаходиться в оточенні краси дерев'яного різьбярства. «На веранді» (1983), побутовий натюрморт. Загальна кольорова гама натюрморту справляє враження легкої, прозорої сріблості. Особливе місце у творчості Варення-старшого займає твір «Викладачі-засновники Косівського училища прикладного мистецтва» (1989) [6].

Здебільшого у портретному жанрі працює І.Лобода. Це образи гуцулок, верховинок, легінів, трактованих декоративно та зображених здебільшого на тлі рідної природи. У жанрі портрету часто творить в той час П.Сахро. Слід при цьому зауважити, що йому близькі ті люди, яких він малює, близькі життєвим наповненням і неспокоєм, простотою і щирістю. Значне місце у творчості Сахра посідає краєвид. Основна тема його робіт – Карпати, трактовані декоративно і певною мірою споглядално [3, с. 42], [4, с. 84]

Основним видом творчих напрямів тих років залишаються пейзажні твори О.Коровая. В них відчувається духовна потреба майстра поділитися настроями, нав'язаними красою місцевої природи («Весна». 1977. Із циклу «Городенківщина»). Не менш психологічним є створений майстром образ гуцулки (Портрет Параски Харук. 1981. Із циклу «По Карпатах») [5, с. 39].

М.Фіголь у пошуках лаконічної стилізації втілював її у широкому діапазоні власних захоплень: портрет і краєвид, історична сцена і натюрморт. «Основну сторінку творчої діяльності Фіголя займає історичний живопис, минуле нашої Батьківщини, у відтворенні якого він намагається бути максимально об'єктивним... Центр уваги художника – Стародавній Галич, його зв'язки з Новгородом, образи Данили Галицького, Ярослава Осмомисла, Олександра Невського...» [3, с. 43] («Олекса Довбуш», 1979; «Галич. 1221 рік. Данило Галицький і новгородський князь Мстислав Удалий», 1977) [4, с. 90; с. 114].

Особливості розвитку образотворчого мистецтва Прикарпаття кінця 1970–1980-х рр. пропонуємо розглянути зокрема на прикладі творчості члена Івано-Франківської Національної спілки художників України М.Варення-молодшого. Варення Микола Васильович-молодший народився 20 травня 1942 року в с.м.т. Калинове, Попаснянського р-ну, Луганської області. Першими зображеннями майбутнього художника були копії картинок з книжок, виконані олівцем, у віці 6-14 років. Навчаючись у школі малюнки Миколи вчителі виділяли як кращі. Однак, за словами самого художника: «...в ті роки про своє майбутнє як художника не помишляв, мріяв стати льотчиком, або моряком. Про Косівське училище дізнався від М.Р.Варення-старшого, коли він гостював у нас, в Калинові. Мені було років 12–13. Тоді вперше він показав мені, як треба малювати, і мене вразило наскільки вільно Микола Романович володіє олівцем, миттєво виконуючи замальовки різних типів.

Після 7-го класу, за порадою М.Варення-старшого, я поїхав до Косова, де в 1957–1962-х роках навчався в Косівському училищі народних художніх промислів. Моїми вчителями були – М.Варення (рисунок, живопис), В.Шут, Добринов, Анденок, О.Соломченко (рисунок, живопис) Малявський, В.Гуз, М.Федірко (різьблення по дереву). В Косові та околицях часто виходив на природу, робив замальовки олівцем, перші етюди олійними фарбами. То були навчальні роботи. Після закінчення училища отримав спеціальність «Майстер з художньої обробки дерева». 1962–1965 рр. – служба в армії в Новгородській обл. (Росія). 1966–1972 рр. – студент Київського державного художнього інституту, живописний факультет. Викладачі: Л.Витковський, В.Забашта, В.Шаталін, В.Пузирьков, В.Виронова – реалістична школа. 1970 – 1971 рр. – переддипломна практика в с. Кривопілля, що на Гуцульщині, куди їздив разом з М.Варення-старшим. Закладене в цей період творче підґрунтя (численні ескізи) послужило у визначенні тематики для дипломної роботи» [8].

Деякі факти його творчого життєпису наведено нижче. Дипломну роботу, «Карпатська легенда» (1972), М.Варення захистив з відзнакою. У 1973 році «Карпатська легенда» експонувалась в Києві на Республіканській молодіжній художній виставці. Представлений молодим митцем був також натюрморт «З минулого», створений під час літньої практики в с. Кривопіллі, Верховинського району. В 1972 р. М.В.Варення взяв направлення на роботу до Івано-Франківського художньо-виробничого комбінату. Відтоді постійно проживає і працює в Івано-Франківську. Роки навчання в Косові та літні пленери в с. Кривопілля відклали свій відбиток та спрямували молодого спеціаліста у тематичному виборі творчості, присвяченому здебільшого Гуцульщині. Першим твором на посаді художника-живописця став натюрморт - «Обід чабанів» 1972 р. Івано-Франківська обласна художня виставка, того ж року, а у 1975 р. «Весільні турботи». Того ж року його тематична картина була представлена на Республіканську молодіжну виставку в Києві. 1977 рік. М.В.Варення прийнятий в члени Національної спілки художників України. 1978 рік. Картина «Вечір в Кривопіллі». Була виставлена на зональній художній виставці Західних областей України в Києві – 1979 рік., присвячена возз'єднанню Західних областей України. 1979 рік. Художня виставка західних областей України в Москві – жанрова картина «Весільні турботи». Робота закуплена Спілкою художників СРСР.

Для об'єктивного з'ясування творчих принципів та засад 04.05.2013 року, під час бесіди з М.В.Варення, нами митцю була запропонована тематична низка запитань, які нижче публікуємо деякі з них.

- Чи став би Микола Варення-молодший художником, якби в його життєвому шляху не було Миколи Варення-старшого?

- Не впевнений. Важко відповісти однозначно на це запитання. Але вплив Миколи Романовича на вибір моєї творчої долі був дуже великий. Після вступу в Косівське училище, визначився мій життєвий шлях. Почав працювати над самонавчанням, самовдосконаленням, постійно консультувався у Миколи Варення-старшого. Мій перший творчий прорив відбувся на 4 курсі. Я відчув «смак» живопису. На літній практиці працював над пейзажем в селі Калинове – місток через річку (олія). Микола Варення-старший був для мене справжнім Учителем.

- Працюючи вже на посаді художника-живописця в Івано-Франківському художньому комбінаті, в майстерні Миколи Романовича, про що ви з ним спілкувалися, можливо дискутували?

- Здебільшого про мистецтво, книги з ілюстраціями картин часто розглядали. Ренесанс, імпресіонізм, постімпресіонізм та ін. Часто зауважували, що на картинах все красиво, відсутня драматичність, історичні факти, реальність життя. Ми також постійно аналізували наші власні твори, визначали свої помилки, недоліки та шляхи їх подолання. Манера виконання кожного з нас була різною. Я прагнув відійти від київської школи, від школярства, від традиційності, шукаючи власний стиль. Про таку творчу співпрацю можна тільки мріяти!

- Коли М.Варення-молодший відчув своє становлення як самостійного художника і сформував власне творче «обличчя»? В яких творах це відобразилося?

- Картина «Весільні турботи» (1975) – власний пошук і композиційна знахідка. 1979 рік – триптих «Літо». В процесі цієї творчої роботи та з її завершенням, я відбувся як художник. Цей триптих я опрацьовував з класичним підходом. Продовженням мого самоствердження як митця стали роботи 1979 року – «Гроза насувається», «Гуцульські візерунки». А твір «Будуємось» став для мене остаточним формуванням творчої особистості. В ній я інтуїтивно винайшов власний «короткий, фактурний мазок».

- Можливо, колись, аналогічна техніка, побіжно побачена, уклалася в пам'яті на підсвідомому рівні, з часом проявилася?

- Так. Імпресіоністи Альфред Сіслей, Клод Моне, Поль Сезан, Поль Гоген вплинули на мене. Мої роботи «Пора сінокосу», «Завжди живий», виконані вже в техніці «короткого, фактурного мазка».

- У власному творчому сприйнятті митця, Світ Гуцульщини – це...?

- Красивий край, з багатою народною творчістю, казковою природою, працьовитими та доброзичливими людьми. Гуцули приймали і гостили нас з відкритою душею. Це етнічно багатий край з глибокими традиціями, таємничими легендами.

- Особистий погляд М.Варенні-молодшого на «народне мистецтво» Гуцульщини, його втілення та відтворення в полотнах?

- Понад усе, дуже серйозне ставлення. Надзвичайно полюбив усі його види. Різьблення, народний одяг, вишивку, ткацтво та ін.. У своїх роботах уникав «чистого етнографізму». Це не самоціль. Завжди творчий і живописний підхід.

- Як вплинув на власну творчість період «соц. реалізму», згідно з гаслом про те, що мистецтво повинне бути зрозумілим «широким масам»?

- «Соцреалізм» мене дратував. Зовсім не надихав. Це було ідеологічне спрямування. Я жив в тій системі, був реалістом, але уникав негативу, «брудного» реалізму. Шукав красиві сторони життя. Я прихильник гуманістичного життя, в якому, на жаль, присутня і драматична сторона.

- Чи вплинув на творчість період набуття статусу Незалежності України?

- Не вплинув ніяк. В кінці ХХ ст. я кардинально повернув свою діяльність. У 1990 році вийшов з компартії. З'явилося багато різних партій, але я хочу бути незалежним митцем, без диктату жодної партії. У творчі роботи ніколи не вводив портрети вождів і політичних діячів. Саме тому я і не отримав звання Заслуженого художника України. Політика і творчість для мене речі категорично несумісні. Я за незалежну, вільну творчість. До модернізму ставлюсь негативно. Це «стіна», від якої нема куди йти далі...

- На власну думку, які митці ХХ ст. найбільш творчо відтворили Світ Гуцульщини?

- О.Новаківський, Р.Сельський, І.Труш. З наших місцевих митців це – М.Варення-старший, П.Сахро, І.Лобода, М.Фіголь.

- Що корисного зробив М.Варення-молодший в роки свого управління Спілкою художників, 1982 – 1990 рр. ?

- В мене не було «любимчиків», всі були рівні. Спілка виросла, було прийнято понад двадцять нових членів спілки. Організували чисельні виставки, працювали над забезпеченням митців майстернями, з власного та нежитлового фондів. Все одно мене критикували, адже всім не догодиш. В 1990 році завершив цю діяльність.

Зважаючи на вищесказане, зауважимо, що прерогативне місце у своїй творчій діяльності, присвяченій Гуцульщині, М.Варення-молодший надає жанровим картинам, написаним в кінці 1979 – поч.1980-х років: триптих «Літо»(1979); «Гроза насувається»(1979), «Гуцульські візерунки»(1979); «Будуємось» (1982), як наголосив автор, в період його мистецького самоствердження.

Про твір «Літо», М.Варення розповідає: «Писався триптих мені, як пісня линула. Не міг дочекатися ранку, щоб продовжити творчу працю. Зміст «літа» в моїй оповіді це – розквіт природи, народження дітей, єдність людини з природою, її буйні плоди. А її узорчастість знаходить своє відображення в узорчастості одягу. Веселка – краса після свіжого дощу. В центрі триптиху – Карпатська Мадонна». Того ж року твір експонувався на Івано-Франківській обласній художній виставці, зональній художній виставці у Львові, на виставці західних областей України в Києві та у 1980 році в Москві, на виставці, присвяченій Возз'єднанню західних областей України.

Важливими є думки майстра з приводу його твору «Гроза насувається» (1979). «Я прагнув передати тривожний стан природи перед грозою. Сильно захмарилося, перша блискавка вже влучила в ліс. Перш, ніж почнеться злива, горяни повинні встигнути скласти сіно у скирти»[8]. Робота виконана в сріблясто-блакитних та зеленуватих відтінках холодної гами кольорів і побудована на стику чітких контрастів світла і тіні. Того ж року представлена на Івано-Франківській обласній художній виставці. З приводу натюрморту «Гуцульські візерунки» (1979) зауважимо наступне: «Червоне освітлення від лампи використали для нової, незвичайної кольорової гами. Зобразили побутові речі гуцулів, одяг. Прагнули передати пластику гуцульських орнаментів, ліній. Писали разом з Варення-старшим вдень, в його майстерні, задля передачі інтенсивності червоного світла зашторювали вікна» [8]. Того ж року натюрморт експонувався на Івано-Франківській обласній художній виставці, присвяченій Возз'єднанню західних областей України. Жанровий твір «Будуємось» (1982)був доволі символічним за словами автора: «Будівництво нового дому символізується з побудовою нового життя. Ми звикли будувати, а не руйнувати. Такі були часи. На

картині вечірній стан природи. На Гуцульщині «деревце» встановлюють на дах, як символ закінчення будівництва. Молоко, яким гуцулка усіх напоє – символ добра і злагоди» [8]. Цей твір експонувався: 1982 рік – Івано-Франківська обласна художня виставка, 1982 – Республіканська художня виставка в Києві. Того ж року картина закуплена Міністерством культури України. Нині знаходиться в Івано-Франківському художньому музеї.

Окрім творів 1979 – 1982 рр., зазначених М.В.Варення як найбільш значних в період його мистецького утвердження, на нашу думку, варто відмітити ще ряд картин автора 1980-х рр., коли він вже із впевненою наснагою працює над тематикою Гуцульщини. Так написано в 1984 р. полотно «Це пора сінокосу» розповідає нам про один з найбільш важливих періодів з життя гуцулів, коли натхненна праця охоплює усіх селян в заготівлі сіна для худоби на зимовий період. Його косять, висушують та збирають у стоги та скирти. На першому плані картини відтворений момент перепочинку селян, на другому – два ряди косарів, під час активної праці. Твір виконано в холодній гамі кольорів з перевагою зелених відтінків. Картина була представлена того ж року на Республіканську художню виставку в Києві, на якій закуплена дирекцією художніх виставок, Спілкою художників України. Епічне полотно «Завжди живий» 1985 р., за словами митця – «Це символ пам'яті загиблим солдатам на теренах Гуцульщини, в роки Великої Вітчизняної війни» [8]. На картині переважають холодні кольори, що підкреслюють людський сум в єдності з похмурим станом природи. У 1985 р. на Республіканській художній виставці в Києві картину закуплено Спілкою художників України, після чого представлено на художній виставці «Українські митці», в Москві. 1988-й – рік створення ще двох полотен М.Варенні. Це картина «На місці минулих боїв», в якій митець репрезентує жіночу печаль за найдорожчими загиблими людьми. Тут в сумі зображені мати і дочка з квітами в руках, серед відкритої галявини, на фоні карпатських гір і захмареного неба. Ще одним, мажорним твором майстра, є наповнений яскравим сонцем, у стані після дощу, карпатський краєвид «Розпогодилось».

Висновки. В мистецькому житті Прикарпаття, як і в цілому на Україні, відбувалася жорстка регламентація та ідеологічний контроль творчого процесу. Критика мистецтва модернізму знаходила своє вираження в художній творчості прикарпатських митців. Однак митці знаходили тематику в межах офіційного стилю поза ідеологічним спрямуванням. Це виявилось зокрема у їх зверненні до національних традицій, піднесенні ролі «народного мистецтва» та його поглибленого вивчення. Відчутним стає пріоритет творчої індивідуальності, про що свідчить творчість Варенні-молодшого. В офіційному мистецтві Прикарпаття досліджуваного періоду відбувається яскравий творчий прорив – тематика, присвячена Гуцульщини.

1. Історія українського мистецтва : У 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського; голов. Ред. Г.Скрипник, наук. Ред. Т.Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво ХХ століття. – 1048 с.: іл..
2. Історія світової і вітчизняної культури 5. Українська культура другої половини ХХ століття (загальна характеристика) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.info-library.com.ua/books-text-2571.html>
3. Мистецтво оновленого краю/ Я. П. Запаско, В. А. Овсійчук, О. О. Чарновський, С. П. Степко. – К. : Мистецтво, 1979. – 175с., 136 іл.
4. Івано-Франківський художній музей : Альбом / Авт.- І-22 упоряд. М.М. Якібчук. – К. : Мистецтво, 1989. – 128 с.: іл.. – (Скарби музеїв України). – Рез. рос. та англ. мовами.
5. Художники Івано-Франківщини. Альбом. – Київ : Журнал «Образотворче мистецтво», 2002.
6. Ювілейна виставка творів живопису і графіки М.Варенні, І.Слов'янка. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997.
7. Чмелик І.В. Художнє життя та мистецький процес Івано-Франківщини кінця ХІХ – ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спеціальність 17.00.05 «образотворче мистецтво». – Харків, 2006. – 16 с.
8. Інтерв'ю з М.Варення-молодшим. – 04.05.2013, Івано-Франківськ.

В статтє освещены особенности развития изобразительного искусства Прикарпатья конца 1970-х–1980-х гг, и выявлена тенденция глубокого изучения и воспроизведения национальной тематики. Проведен краткий обзор произведений наиболее выдающихся художников Прикарпатья этого периода. Яркой страницей этого исследования выступает творчество Н.Варенни-младшего, посвященное Гуцульщине. С целью привлечения наиболее достоверной информации для исследования, при встрече с художником был использован прием интервьюирования.

Ключевые слова: Прикарпатья, «соцреализм», национальная тематика, Гуцульщина, тематическая картина.

The paper highlights the features of fine art Carpathian late 1970s - 1980s, and showed the tendency of deep learning and play national issues. An overview of the most influential works of the artists of this

period Carpathians. Bright page of this research is the work of M. Varenyya Jr. dedicated Hutsul region. In order to attract the most accurate information for the study, when meeting with an artist reception interviews were used.

Key words: Carpathian, «Socialist Realism» national subjects, Hutsul, thematic picture.

УДК 75.046.3(477)

Наталія Михайлюк

ЧУДОТВОРНА ІКОНА БОГОРОДИЦІ – ОДИГІТРІЇ ЗІ САСІВСЬКОГО ЖІНОЧОГО ВАСИЛІАНСЬКОГО МОНАСТІРЯ

В статті вперше розглядається ікона Богородиці Одигітрії з монастиря сестер Василіянок у с. Сасові Золочівського району Львівської області, як варіант чудотворної белзько – честоховської ікони. Заторкнута історія монастиря, пов'язана з цією іконою. Акцентується увага на малярських особливостях згаданої пам'ятки та розглядається авторський стиль золотарства атрибутованої шати. Шляхом порівняльного аналізу з іконами – варіантами того ж виду визначається час створеної пам'ятки. Віднаходиться можливі географічні і часові межі творення маляра та золотаря шати Сасівської ікони. Вводиться невідому досі пам'ятку в науковий обіг поряд з мало відомими та незанимаючими копіями белзько – честоховської ікони.

Ключові слова: Сасівська чудотворна ікона Богородиці Одигітрії, монастир сестер Василіянок у с. Сасові, церковні візитації, шати ікон, церковне золотарство, чудотворна ікона Богородиці Одигітрії белзько – честоховської.

Відсутність публікацій та історико-мистецьких досліджень ікони Богородиці Одигітрії з монастиря сестер Василіянок у с. Сасові Золочівського району Львівської області спонукає автора цієї статті запропонувати ввести пам'ятку в науковий обіг. Вона представляє варіант чудотворного белзько – честоховського образу Богородиці з Дитям.



Фото 1.

Ікона майстерного виконання. (фото 1.) Фігури Христа і Богородиці покриті срібною шатою з авторським написом про походження: «Сію шату сооружи інокія Єлизавета Ігуменя монастиря Сасовскаго за отпущеніє грехов своїх року Божія 1752» [1, арк. 180].

В кінці 90-их років ХХ ст. за Протоігумені Сестер Чину Святого Василя Великого (далі - ЧСВВ) матері Констанції Сенюк ікону було урочисто передано до Головного дому сестер Василіянок у Львові. У радянський час монахині переховували ікону в м. Золочеві у власній квартирі з великим ризиком, що ікону можуть знайти і відібрати, а сестер засудити на ув'язнення. Два попередні століття ікона знаходилася в бічному престолі церкви Воздвиження Чесного Хреста Словітського монастиря сестер Василіянок. Про неї згадується в описі візитацій монастиря за 1763 [2, арк. 177 – 187], 1782 [3, арк. 1 – 9].

Документ Словітського монастиря за 1811 рік фіксує срібну шату ікони у великій вітварі [4, арк. 1]. Не виключено, що йдеться саме про шату згаданої ікони, оскільки попередні візитації зазначають крім того лише шати на двох центральних намісних іконах іконостасу. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття

ікона знаходилася в монастирській каплиці новозбудованого будинку монастиря у Словіті. Про це свідчить недавно розчищений розпис святилища каплиці. Композиція збереженого розпису на центральній стіні по середині відображає раму, орнаментовану квітами [5, с. 437] і підказує місце знаходження запрестольної ікони. Зверху –

золотом зроблений напис: «Пресвятая Богородице, спаси нас!» З вторгненням радянської влади в 1948 – 1950 рр. монастир було закрито. У монастирських приміщеннях в 1950 р. створено дім для старців. Вимушено залишаючи давню обитель, сестри старалися взяти зі собою найцінніші речі. Сестра Параскевія Берлін і сестра Соломія Берлян на прохання останньої ігумені матері Марії Дикої забрали зі собою чудотворну ікону Сасівської Богородиці. Незадовго вони поселилися в маленькому будиночку у Словіті. Після їхньої смерті сестра Марія Турко відвезла ікону до Золочева, де у підпіллі таємно проживала більша група сестер – монахинь. Останньою переховувала згадану пам'ятку сестра Віра Мацюк у своїй квартирі в Золочеві на вул.Комсомольській, 7. З виходом Греко – Католицької Церкви з підпілля в 1996 році сестра Віра передала її до монастиря сестер Василіянок у Львові по вул. Кирила і Методія, 17. Наступного року шату і живопис ікони реставровано. Проте з незрозумілих причин ікону було покрито червоним лаком. В 2000 році з ікони було знято кольоровий лак і наново полаковано.

Повернемося до питання походження Сасівської ікони Богородиці Одигітрії белзько – честоховського варіанту. З давніх часів у містечку Сасові на околиці Левада існував жіночий монастир Василіянок [6, с. 25 – 26]. Др. Соломія Цьорох про цей монастир фіксує документ від 1743р. [7, с. 67]. Попередній автор говорить про давніші часи, припускаючи, що його початки треба шукати



Фото 2

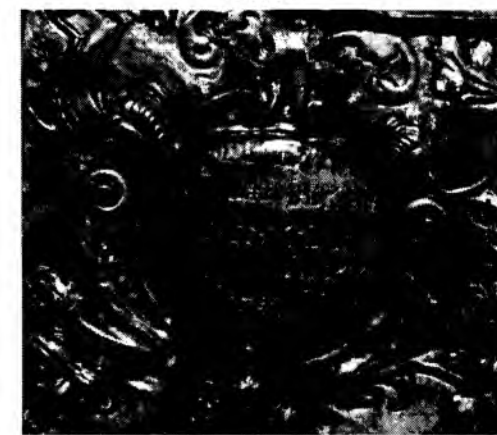


Фото 3

в період заснування і розквіту міста – у ХVІІ столітті. Збережені джерела згадують монастир в 1759 році, коли львівський єпископ Лев Шептицький під впливом реформ замойського синоду та йосифітських указів закриває його. Він наказує п'ятьом сасівським інокіям – Єлизаветі Чоловській Камянецькій, Корнелії Гордовській, Александрі Корчинській, Меланії Котовській і Теофанії Верхрацькій перебраться до жіночого монастиря сестер василіянок у Словіті [8, арк. 1]. Ігумені Словітського монастиря Серафимі Зінкевській тим же листом велить прийняти інокінь і надати їм можливість проживання аж до нових розпоряджень. Єпископ зобов'язує Золочівського і Білокам'янецького декана Діонізія Мжаницького продати монастирські будови [9, арк.1 зв.].

Архівні акти Словітського монастиря три роки пізніше подають, що в обителі проживає десять монахинь і дві з них прийшли зі Сасова. Це колишня ігуменя Єлисавета Чоловська (Чулайкевич), а також - Корнелія, донька Андрія Паславського [10, арк. 177 – 187]*. Вони принесли зі собою цінні речі, серед яких – досліджувана нами ікона, перенесена разом з престолом, була поміщена у словітській монастирській церкві Воздвиження Чесного Хреста [11, арк. 181]. Під іконою – різні воти. Серед них: одна рука з чистого срібла, багато шнурків коралів, срібні ланцюжки з хрестами і інші дари, які люди залишали з вдячності, засвідчуючи факт отриманих ласк.

Ікона мала особливе значення для місцевих людей і монахинь. Є згадка, що під час пожежі міста Сасова «один жид прибіг молитися» до монастиря і його хата разом з монастирськими будівлями і церквою залишилася не зачепленою вогнем [12, с. 35–39]. На чудотворність цієї ікони вказує подарована срібна шата зі срібними коронами.

Зазвичай такий дар надавався досить важливій для певної місцевості іконі, яка прославилася особливою силою і чудами. На сьогодні крім срібної шати, накладеної на Богородицю і Дитя Христа та золочених німбів, залишилася корона на голові у Христа.

* Дві вище згадані монахині в 1760 році ще знаходяться в монастирі в Сасові. Див.: Дух О. Черниці монастирів Львівської єпархії у 1760–1763 рр.: віковий, становий, освітній зріз (за матеріалами генеральної візитації Львівської єпархії 1758–1765 рр.) // Соціум. Альманах соціальної історії. Вип. 5. – Київ, 2005. – С. 59–70; С. Цьорох подає, що з ігуменею зі Сасова перейшла Теофанія Верхратська. Див.: Цьорох С. Погляд на історію та виховну діяльність Монахинь Василіянок./ Др. М.Соломія, Монахиня Василіянка – Львів, 1934. – С. 67;

Проте архівні документи свідчать, що і Богородиця на іконі також мала корону [13, арк. 181], [14, арк. 1]. У візитації 1824 року уже немає жодної згадки про срібні речі монастиря [15, арк. 24]. Указом цесаря в 1814 році срібло і інші цінні метали було вилучено з усіх монастирів. Серед реєстру документальних матеріалів монастирського архіву 4 грудня 1814 року було складено циркулярним урядом повідомлення про забране церковне срібло з монастиря [16, арк. 6]. Мабуть, саме тоді конфіскували корону Богородиці та багато інших корон і шат з ікон, про які йдеться у візитації 1782 року.

На іконі зі Сасова шата срібна, орнаментована стилізованою рослинною орнаментикою, що поєднує у гармонійному розміщенні стеблини, завитки, листки та квіти. Німби Богородиці і Христа – золочені. Німб Богородиці оздоблений такою ж орнаментикою, як і шата, лише щільнішою. Голову Спасителя оточує густе рельєфне проміння, довжина якого почергово змінюється.

У нижній частині шати по середині на круглій медальйоні зустрічаємо згаданий напис: «*Сію шату сооружи інокія Єлизавета Ігуменя монастиря Сасовскаго за отпущеніє грехов своїх року Божія 1752*» (фото 2). Голова Ісуса увінчана короною роботи того ж майстра, що і шата та німби. Рідкісною особливістю шати є і те, що волосся Дитяти Христа теж викарбуване.

Оскільки наукове опрацювання західноукраїнського золотарства не є всестороннім і поглибленим, автор цієї статті шукає аналогій в збережених на сьогоднішній день шатах поодиноких ікон XVII – XVIII століть. Серед існуючих ікон Богородиці Одигітрії зі шатами, створених, як копії



Фото 4

чи варіанти белзько – честоховської ікони, найбільше аналогій прослідковуємо в Буцнівській чудотворній іконі* (фото 3). Вона належить до плачущих ікон. 1729 року Матвій Цивинський подарував її до Буцнівського монастиря отців Василіян. 1737 року Митрополит Атаназій Шетпицький грамотою потвердив її чудотворність [17, с.158]**. Накладена на ікону шата з коронами датована 1738 роком. По техніці виконання пам'ятка має ряд подібностей зі шатою Сасівської ікони. Найяскравіше прослідковується аналогія пластики середньої квітки на коронах Буцнівської Богородиці та Сасівського Дитяти Христа, спосіб стилізації стебел, квітів і листя, пластика їх карбування. Також – шата ікони жіночого монастиря є значно коротша, ніж сам живопис фігур. Не виключено, що тло Сасівської ікони, як і Буцнівської, теж було покрите карбованим цінним металом***.

Сасів розміщений на Львівщині неподалік Тернопільської області. Село Буцнів лежить зразу біля Тернополя. Можливо, що в тій місцевості в 1737-1752 роках працював добрий золотар або і кілька. Шата для ікони Сасівської Богородиці створена 1752 року способом куванням та паянням при виготовленні

самої речі та оздобленням орнаментами шляхом карбування (фото 4). Від середини XVII століття золотарські цехи на Львівщині частково занепадають через часті військові загрози і напади, але приблизно через сто років вони знову активно працюють. Такою ж високомистецькою є риза Унівської ікони Богородиці. Щоправда, трохи м'якша її пластика може пов'язуватися з вищою професійністю, іншим авторством або відноситися до трохи пізнішого часу. Незважаючи на незначні розходження у виконанні шати, зв'язок між ними очевидний. Близькими по виконанню до шати Сасівської ікони є риза ікон Богородиці Одигітрії і Св. Миколая, які знаходяться у бічних престолах церкви Св. Отця Миколая в м. Старий Самбір. Тут в орнаментальному оздобленні поєднано рослинні елементи шат Унівської і Сасівської чудотворних ікон Богородиці, хоч у виконанні прочитується пластика більше наближена до Сасівської. Майже ідентичні по формі і пропорціях квіти. Облямування одягу Богородиці і Христа має тотожний викарбуваний орнамент. Про високу

* Збережена до цього часу в селі Буцнів Тернопільського району Тернопільської області в храмі Непорочного Зачаття Пречистої Діви Марії, УГКЦ.

** Автор подає 1737 рік, як рік коронації ікони, хоч на самій шаті вказано 1738 рік. – Див. Лужницький Г. Словник чудотворних богородичних ікон України./ Григор Лужницький. // Intrepido Pastori. Науковий збірник на честь блаженнішого Патріярха Йосифа в 40-ліття вступлення на Галицький престіл 1.11.1944 – Видання Українського Університету Св. Климента Папи. Т. LXII. – Рим, 1984. – С. 158.

*** Таке ж покриття тла було донедавна і на іконі Богородиці Одигітрії зі села Журів на Рогатинщині. Див. : Слободян В. Храми Рогатинщини./ Василь Слободян. – Львів, Логос, 2004. – С. 65.

майстерність говорить схожа м'яка пластика рук на шатах Сасівської Богородиці та Св. Миколая і Богородиці з церкви Св. Миколая у Старому Самборі. Згідно архівних даних в нову церкву Св. Миколая (1830р.) серед інших речей були перенесені намісні ікони зі старої (1683 р.) розібраної церкви [18, с. 602]. Саме намісним іконам могли належати згадані шати. Окремі публікації іменують Недільського Григорія – львівського майстра – золотаря [19, с. 2], [20, с. 602]*. Інший золотар Іван Черніга 1738 року мав борг перед Самбірським офіціалом, не виключено, що за виконану роботу [21, с. 218].



Фото 5

Наступним питанням до розгляду є дослідження малярства Сасівської ікони Богородиці Одигітрії (90 см. x 60 см.) (фото 5). З відомих різначасових варіантів белзько – честоховської ікони Богородиці Одигітрії слід назвати: на Поділлі – Тиврійську, Браїлівську (з церкви жіночого монастиря), в Галичині – Сокальську (з церкви жіночого монастиря до 1619 р.) [22, с. 1–71]**. Після коронації Сокальської ікони місце названо «*Ruska Czestochova*» [23, с. 12]***. До ряду копій – варіантів белзько – честоховської ікони Богородиці Одигітрії належить Настасівська (Тернопільської обл.), Гошівська (чоловічого Василіянського монастиря), Вишнівчицька (біля паломницького центру в Зарваниці), Далешівська (Городенщина). Волинь також славиться цими іконами. Походять вони зі Смолявська (Дубенський район), Писаревська (Староконстантинівський район). На Сумщині зустрічаємося з копіями белзько – честоховської ікони Богородиці Одигітрії у Верхньому – Сировацьку і Хорошівці. Чернігівщині відома Дубовицька ікона згаданого варіанту. В Кирилівській церкві м. Києва була копія белзько – честоховської ікони. Згадана вона також і у Видубицькому монастирі на час приналежності його до УГКЦ (1596–1637 рр.) [24, с. 153–188]. Слід пригадати, що ікони цього списку

містяться також в багатьох музеях України. Число копій цієї давньої княжої ікони з міста Белзу, перемальованої в XIV столітті, що знаходиться в Честохові, є велике.

Ікона Сасівської Богородиці Одигітрії, як варіант белзько-честоховської, намальована технікою яєчної темпері на заґрунтованій липовій дошці з паволокою. Німби золочені з рельєфною лінією по краю, наведеною левкасом. Зі зворотної сторони – дві наскрізні шпуги. Символіка кольору одягу Богородиці і Христа, корон на головах у вигляді тіар (єпископських мітри латинської церковної традиції) і намальованих ланцюжків та коралів вказують, що автор взурався на тогочасну чудотворну ікону в Честохові. Богородиця на Сасівській іконі зображена в темно-синьому мафорію з яскраво-червоними відворотами. Туніка – яскраво – червоного кольору. Обличчя Богородиці продовгасте, погляд спрямований перед собою. Голова Христа піднята ввверх, а очі доповнюють знак правої руки і закликають до уваги. Права рука протягнута вперед у своєрідному учительському жесті:

* Недільський Григорій – львівський майстер-золотар в 1691 році виконував замовлення Львівського братства, а в 1698р. – був цехмістром. Див. : Петренко М. З . українське золотарство XVI – XVIII ст. – Київ, «Наукова думка», 1979. – С. 175.

** Оскільки чоловічому монастиреві належала церква св. Отця Миколая (будована в XVI ст. і відновлена в XVIIст.), а поряд був жіночий монастир і збудована в 1519 р. році по зруйнуванню татарами на лівому березі Бугу «Церква Пречистої». В цю церкву була перенесена чудесно вціліла на згарищах ікона Богородиці Одигітрії мальована на зразок белзько-честоховської. Див.: Маринович Й. Коротка історія церкви в Сокалі./ О. Йосиф Маринович. – Жовква, 1910. – 71 с.

*** Церква вважалася невеликою і там рідко відправлялися служби (Див. Rusecki I. Historia Czudownego obrazu Matki Bogej Sokalskiej- Kalwaria Yebgydowska, 2000ю – С. 12), тому, що отці Василіяни відправляли службу Божу поруч в ц. св. Миколая. Але саме в тому часі велика кількість людей приходила до чудотворної ікони в «Церкву Пречистої», так, аж на це звернули увагу недавно приїзджі монахи-домінікани латинського обряду і розпочали будівництво костелу, куди невдовзі перенесли чудотворну ікону, аргументуючись на той час, що «ікона матиме постійну опіку». Василіянських священників в 1650 р. були лише два. Один з них відправляв на передмістю в ц. Михаїла, а другий - в міській церкві св. Миколая.

Вказівний палець цієї руки є піднятий, а три – інші пригнуті до долоні. Така іконографічна особливість відображення правої руки Христа не відома автору цієї статті з жодних аналогій. Тому залишається акцентувати на творчому підході маляра у своїй роботі. Також, зауважено, що в оригіналі ікони з Честохови на той час середній палець правої руки Христа майже не проглядається – захований в тінь. Рубінова шата, справлена для Честоховської ікони в XVIII столітті, прорізом для піднятих пальців правої руки Христа нагадує іконографію монастирської пам'ятки, тобто в прорізі шати залишено місце лише для одного піднятого пальця. Отже, маляр Сасівської ікони при її виконанні, без сумніву, брав за зразок чудотворну ікону з Честохови, коли вона була зодягнута в рубінову ризу. Інша ознака, що свідчить про таке припущення – це поясок під правою рукою Богородиці, якого немає на белзько – честоховському оригіналі живопису і попередніх шат. На згаданій рубіновій шаті під правою рукою Богородиці стилізована складка одягу проглядається як поясок. У лівій руці Ісуса – закрита книга – символ таємничості Божого вчення, яке повинно бути проповіданим. Також – це книга нашого життя, кожного особисто і всіх разом, яку лише єдиний Бог може відкрити і читати. Христос вдягнутий в сірувато – білу сорочку (туніку), орнаментовану червоними квітами. Тло ікони – глибокого коричневого кольору.

Порушуючи питання про час створення пам'ятки, звертаємося до монографії про честоховську ікону Богородиці Одигітрії [25, с. 1–290]. Розглядаючи збережені іконографічні зразки копій – варіантів, які існували, а також ті що збереглися в костелах і українських церквах на території теперішньої Польщі і України, та порівнюючи їх з виглядом белзько – честоховської ікони на час створення копій, приходимо до ряду важливих висновків. Найперше – майже всі варіанти мальовано під духовно – естетичним впливом оригіналу. Цей список ікон у складних релігійно – політичних обставинах був глибоко шанований українцями через пам'ять про походження оригіналу та зростаючу кількість чудес, які здійснювалися біля копій белзько – честоховських ікон. [26, с. 82].

Пам'ятки згаданого варіанту протягом XVII – XX мають різне іконографічне відображення одягу і корон Богородиці та Христа. Проаналізуємо особливості, характерні для живопису Сасівської ікони Богородиці Одигітрії: високо піднятий пояс, [27, с. 160–170]*, коротка права рука і високі плечі, хрест на завершенні корон Богородиці і Христа, а також – золочені німби у вигляді полум'я від центру до його країв. Відповідники цьому знаходимо у варіанті ікони з Великих Руд [28, с. 167]. На головах Богородиці і Христа в Сасівській іконі – дві однотипні корони, які частково нагадують єпископські тіари. Таку корону подарував іконі Честоховської Богородиці 1635 року король Владислав IV, але лише на голову Богородиці. Тип корони Христа залишився характерним для попереднього часу. Це зафіксовано на гравюрі в книжці, виданій на честь коронування чудотворної ікони в Честохові. Іншим промовистим фактом є датована тим же 1635 роком, зроблена до Коломиї копія чудотворної белзько – честоховської ікони Богородиці Одигітрії. Така ж іконографія корон на копіях триває до того періоду, доки іконі в Честохові не подаровано другу корону на зразок першої – на голову Христа. Підказкою тут служить датована 1689 роком копія з Подвілку, де Христос і Богородиця зображені в однотипних коронах [29, с. 169]. Особливо спорідненими зі Сасівською іконою є візерунки на німбах ікони з Подвілку. Отже, маємо певний доказ, що в останньому десятилітті XVII століття на іконі в Честохові існують вже дві однакові корони – на головах Христа і Богородиці. Датований варіант ікони з Подвілку характеризується темним тлом, яке відтворено і в Сасівській іконі. Слід зауважити, що автор монастирської ікони зовсім не має почуття пієтизму до деталізації дорогоцінних корон оригіналу і у своїй роботі досить схематично відображає основні, на його думку, елементи орнаментального наповнення корон: просту рослинну орнаментику, монограми Христа і Богородиці по центрі та незначну кількість кольорових акцентів, які в іконописі здавна служили натяком на прикраси. Означивши на основі вигляду корон і інших стилістичних особливостей найранішу можливість походження Сасівської ікони, слід сказати, що крайньою межею створення цієї ікони є 1717 рік. Саме цього року Папа Климент XI подарував іконі Богородиці у Честохові інші корони, оскільки попередні – викрали [30, с. 188].

Найважливішою особливістю монастирської ікони, яку оправдано заакцентував маляр – це глибина духовного світу, відображена в святих ликах Христа і Богородиці. Порівнюючи колористично – духовне відображення тілесних партій Сасівської ікони зі згаданою іконою з Буцнева, можна провести ряд авторських аналогій. (фото 3.) Незважаючи на те, що Сасівська ікона під час неодноразових «реставрацій» зазнала незначних колористичних поновлень, спостерігається

* Таке трактування складки відоме вже в копіях з XVII століття. – Див.: Kurpiak Wojciech. Czestochowska Hodegetria. – Wydawnictwo Konserwatorow dyei Sztuki, Wydawnictwo Bernardinum, Łódź – Pelplin, 2008. – S. 160–170.

однотипність у проведенні рисунка брів, очей, губ, носа, овалу лица. Особливо яскраво це прослідковується на лику Богородиці. Чистота і м'якість авторського накладання кольору на ликах Христа і Богородиці на іконі з Буцнева перекликається з технікою – колористичними властивостями правої руки Сасівської ікони Богородиці. Згідно іконографії корон та історичних даних – Буцнівська ікона могла бути створена до 1728 року. Ікона Сасівської Богородиці приписується маляру між 1689 і 1717 роками. Близькість географічного розміщення місць походження цих ікон, технікою – художні особливості та близький часовий проміжок їх створення дають можливість припустити, що вони належать тому самому маляреві.

Отже, чудотворна ікона Богородиці зі Сасівського жіночого Василянського монастиря є зразком українського церковного малярства 1689-1717 років та разом з Буцнівською іконою того ж варіанту може належати одному майстрові. Копіювання, чи вірніше – варіанти списування, ікон є цікавим явищем в процесі формування образотворчих напрямків українського мистецтва. Крім белзько – честоховської ікони в XVII – XVIII століттях набирають поширення копії Сокальської, Ярославської, Межирічської та інших відомих чудотворних ікон [31, с. 72]. Місце та історія давньої белзько-честоховської ікони є винятковою для тогочасного релігійного життя, тому особливим мистецьким проявом в українських храмах є присутність численних чудотворних копій – списків цієї ікони.

Датована 1752 роком шата Сасівської ікони дає можливість впізнати руку того ж майстра і на інших шатах, наприклад – намісних ікон Богородиці Одигітрії і св. Миколая давньої неіснуючої церкви Св. Миколая зі Старого Самбора. Таким чином незнана досі і представлена науковому обігу Сасівська ікона Богородиці Одигітрії з жіночого Василянського монастиря заповняє прогалини у вивченні вітчизняного малярства і золотарства у період кінця XVII – першої половини XVIII століття. Вона звертає увагу на мало досліджуваний в українському образотворчому мистецтві напрямок копіювання – списування, характерний своїми виявами у всьому тогочасному європейському мистецтві, як зрештою і в образотворенні наших північних та інших географічно зближених сусідів.

1. Szadurski Nicolaus: Visitatio Generalis Monasterii Slovitis Monialium OSBM. D.12-мо Mensis Maji 1763. – Національний музей у Львові ім. А. Шептицького (далі – НМЛ), Відділ рукописів і стародруків. – Рукопис латинський – 23.– Арк. 177–187.
2. Там само.
3. Центральний Історичний Архів у Львові (далі – ЦДІАУ у Львові) – Ф. 684. – Оп. 1. – Сп. 2800. – 9 арк.
4. ЦДІАУ у Львові – Ф. 684. – Оп. 1. – Сп. 2989. – 30 арк.
5. Михайлюк Н. Історико – мистецькі пам'ятки монастиря Воздвиження Чесного Хреста сестер Василянок у селі Словіта./ Наталія Михайлюк. // Вісник Львівської Національної Академії мистецтв, №20 – Львів, 2009. – С. 434–455.
6. Чернецкій В. Мѣсточко Сасовъ в повѣтѣ Золочовскомъ./ Василій Чернецкій, парох з Сільця белзкого. // Книжочка мисійна. – Перемишль, 1897. – С. 22–26.
7. Цьорох С. Погляд на історію та виховну діяльність Монахинь Василянок./ М. Саломія, Монахиня Василянка. – Львів, 1934. – 228с.
8. ЦДІАУ у Львові – Ф. 684. – Оп. 1. – Сп. 2781. – Арк. 1 – 1зв.
9. Там само.
10. НМЛ – Ркл 23. – Арк.177 – 187.
11. Там само. – Арк. 181.
12. Юречко Ю. Сасів та його церкви./ о. Юрій Юречко – Золочів, 1999. – 47с.
13. НМЛ – Ркл – 23.– Арк. 181.
14. ЦДІАУ у Львові – Ф. 684. – Оп.1. – Сп.2800. – Арк .1.
15. ЦДІАУ у Львові – Ф. 684. – Оп.1. – Сп.2813. – Арк.24.
16. ЦДІАУ у Львові – Ф. 684. – Оп. 1. – Сп. 2989. – 30 арк.
17. Лужницький Г. Словник чудотворних богородичних ікон України. / Г.Лужницький // Intrepido Pastori. Науковий збірник на честь блаженнішого Патріярха Йосифа в 40-ліття вступлення на Галицький престіл 1.11.1944. – Видання Українського Університету Св. Климента Папи. Т. LXII. – Рим, 1984. – С. 153–188.
18. Слободян В. Церкви України. Перемишська єпархія. / Василь Слободян. – Львів, 1998. – 863 с.
19. Щурат В. Українські золотарі у Львові XVI – XVII ст./ Василь Щурат. // Неділя. – №22. – Львів, 1912. – С. 2.
20. Петренко М. З. Українське золотарство XVI – XVIII ст./ М.З.Петренко. – Київ : Наукова думка, 1979. – 206 с.
21. Керик М. Дрогобицький золотар XVIII ст. Іван Чернігович. / Мирослава Керик. // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Випуск VII. – Дрогобич : Коло, 2003. – С. 215–220.
22. Мариневич Й. Коротка історія церкви в Сокалі. /О. Йосиф Мариневич. – Жовква, 1910. – 71с.

23. Rusecki I. Historia Czudownego obrazu Matki Bogej Sokalskiej./ Innocenty Rucecki OFM. – Kalwaria Yebgdowska, 2000. – 12 st.
24. Лужницький Г. Словник чудотворних богородичних ікон / Г.Лужницький. – С. 153–188.
25. Kurpik Wojciech. Czestochowska Hodegetria / Wojciech Kurpik. – Łodz – Pelplin : Wydawnictwo Konserwatorow dyei Sztuki, Wydawnictwo Bernardinum, 2008. – 299 st.
26. Мельник А. Мати – Марія – Матінка наша. / О.А.Мельник. – Рогатин, 1926. – 151 с.
27. Kurpik Wojciech. Czestochowska Hodegetria / Wojciech Kurpik. – Łodz – Pelplin : Wydawnictwo Konserwatorow dyei Sztuki, Wydawnictwo Bernardinum, 2008. – 299 st.
28. Там само.
29. Там само.
30. Там само.
31. Александрович В. Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVII – XVII століть./ Володимир Александрович. // Записки НТШ. – Том ССХХVII. Праці секції мистецтвознавства. – Львів, 1994. – С. 58–87.

В статье впервые рассматривается икона Богородицы Одигитрии с монастыря сестёр Василианок в с. Сасове Золочевского района Львовской области, как вариант белзко – честеховской иконы. Касаемся истории монастыря, связанной с этой иконой. Акцентируется внимание на ее художественные особенности, а так же рассматривается авторский способ золотничества атрибутированной шаты. Способом сравнительного анализа с иконами – копиями или списками, обозначается время происхождения памятника. Вычисляются приблизительные географические пределы и временные возможности творения авторов живописи и серебряной шаты Сасовской иконы. Неизвестная до этого времени памятка входит в научное пользование рядом с малоизвестными иконами копиями – списками белзко – честеховской иконы.

Ключевые слова: Сасовская чудотворная икона Богородицы Одигитрии, монастырь сестёр Василианок в Сасове, церковные визитации, шаты икон, церковное золотничество, чудотворная икона белзко – честеховской Богородицы Одигитрии.

In the present article one finds a serious attempt to examine the miraculous icon of the Mother of God – Odyhitria, a variant of the miraculous icon of Beltz-Czestochowa, from the Basilian Sisters monastery in the village of Sasiv, Zolochiv county, L'viv oblast. The author presents a brief history of this monastery and the icon. Emphasis is made on the painting particularities and the goldsmith's style employed in the icon's golden vestment-cover. Utilizing a comparative analysis with other icons of this type, one is able to deduce the approximate date of the icon. One also discovers possible geographic and time origins of the creative works of the iconographer and goldsmith. The up to now unknown icon is introduced into the fine arts and cultural world along with other poorly known and unknown copies of the Beltz – Czestochowa icon.

Key words: the Sasiv miraculous icon of the Mother of God – Odyhitria, the monastery of the Sisters of St. Basil the Great in Sasiv, ecclesial visitations (official visit by church authorities), icon vestment, church goldsmith, the miraculous icon of the Mother of God – Odyhitria of Beltz – Czestochowa.

УДК 7.071.2

Катерина Борцова

УКРАЇНСЬКА ТЕМАТИКА В ТВОРЧОСТІ М.САМОКИША

В статті аналізується графічні роботи М.С.Самокиша до альбому «Із української старовини». Розглядаються основні періоди в творчості майстра, пов'язані з українською тематикою. Досліджуються композиційні прийоми використані художником.

Ключові слова: альбом, українське козацтво, графічна серія, коло.

Тема пов'язана з історією України хвилювали Миколу Семеновича Самокиша (1860–1944 рр.) протягом всього його творчого життя. Захопленню цією тематикою сприяло саме походження художника – один з його прадідів – Самокиша, був козаком та мав офіцерський чин у царській армії. В дитячі роки М.С.Самокиш приїжджав до діда з бабою у Носівку, де заслуховувався розповідями про подвиги запорізьких козаків [2, с. 21]. На канікулах писав етюди на теми з життя українських селян, у студентському гуртку вивчав історію України. У чорновому зошиті, датованому 1883 роком, збереглося декілька нарисів батальних сцен із зображенням військових походів запорожців, замальовками різної зброї [8, с. 42]. Будучи вже досвідченим митцем, він товаришував із видатним

© Борцова К., 2012–2013

українським істориком та етнографом Д.І.Яворницьким. Ця дружба сприяла поглибленню знань М.С.Самокиша у галузі історії та культури українського козацтва. Про зацікавленість цією тематикою свідчать велика кількість дореволюційних акварелей та малюнків художника, картини, написані в Україні, монументальні роботи, виконані разом з С.І.Васильківським.

Хоча творче життя М.С.Самокиша до 1918 року головним чином протікало у Петербурзі, Україна завжди займала визначне місце в його роботах. Так, ще в молоді роки він написав картину «Українська четвірка». Відомі й графічні роботи, як то акварель «Козак на коні» створена ще в 1889 році [7, с. 14].

Мистецтвознавцям насамперед широко відомі живописні роботи М.С.Самокиша, присвячені українському козацтву. Але у творчості майстра можна виділити два основні періоди, під час яких художник плідно працював з українською тематикою. Перший, тісно пов'язаний зі співпрацею та дружбою з С. І. Васильківським та поїздками до Харкова і Полтави – починаючи із задумки у 1898 альбому «Із української старовини» і до переїзду М.Самокиша до Криму в 1918 році. В друге до цієї тематики М.Самокиш звертається вже у радянський період, починаючи з 1929 року. Якщо під час другого періоду художник працював в основному в живописі, то в перший він займався графікою, орнаментикою та монументальним розписом. Другий, радянський період, добре вивчений і висвітлений мистецтвознавцями. Втім неможна уявити загальний творчий доробок майстра без графічних робіт, створених на початку ХХ ст. На жаль на цей час немає вагомих досліджень, присвячених графіці художника. Втім саме у графічній техніці М.Самокиш створив одну з найвизначніших серій малюнків, присвячених історії України – альбом «Із української старовини». Цей цикл має не тільки художню значимість, але і наукову, етнографічну цінність. В ньому були зібрані унікальні матеріали під безпосереднім керівництвом академіка Д.Яворницького. Дослідити ці графічні роботи, що були зроблені у перший період захоплення М.Самокиша Україною і є метою статті.

Ще в студентські роки М.Самокиш примкнув до українофільського гуртка, до якого належали П.Мартинюк, О.Сластін, С.Васильківський [3, с. 26]. Пізніше у 1912 році він вступив до художньо-літературного гуртка, який існував у Харкові та об'єднував усі мистецькі сили міста. Художньо-архітектурний відділ було створено з орієнтацією на український живопис і архітектуру. Головою гуртка було обрано друга М.Самокиша – художника С.Васильківського [5, с. 60].

Із визнанням харківським художником С.І.Васильківським М.С.Самокиша пов'язували дружні стосунки на протязі всього життя, починаючи з їх знайомства на вступних екзаменах до Петербурзької Академії мистецтв. У 1898 році разом вони задумали видати альбом малюнків «Із української старовини», у 1900 році він вийшов у світ. Ідея альбому була нав'язана шевченківською «Живописною Україною», він став її своєрідним продовженням [6, с. 36].

Підготовка альбому зайняла майже два роки. Художники працювали в музеї О.М.Поля у Катеринославі, Санкт-Петербурзькому артилерійському та Краківському музеях, вивчали зібрання клейнодів Преображенського собору в Санкт-Петербурзі, приватні збірки Г.П.Алексєєва та Д.І.Яворницького [4, с. 99]. Керував і консультував їх історик, етнограф, археолог – академік Д.І.Яворницький, він же написав вступний роз'яснювальний матеріал до малюнків альбому. Біля сотні зображених предметів військового спорядження, одягу, побуту були замальовані М.С.Самокишем зі старовинних речей. Тут проявилось притаманне майстру, протягом всього творчого життя, виключне сумління у добиранні та вивченні оригінальних матеріалів для своїх творів.

Альбом складається з двадцяти одного аркуша та окремого текстового роз'яснювального матеріалу. На двадцятьох аркушах – або портрет історичної особи, або образ козака, виконані С.І.Васильківським акварельними фарбами, і малюнок пером М.С.Самокиша, що має на меті глибше розкрити образ у відповідній дії. У мистецтвознавчій літературі зустрічаються розбіжності, наприклад у монографії В.Я.Ткаченко, вказується що лише 20 малюнків створено М.С.Самокишем, насправді їх 21. Малюнок останнього аркушу альбому – «Вбитий кінь» виконав виключно М.С.Самокиш. Також він повністю оформив альбом, починаючи з обкладинки і завершуючи шрифтами та вінєтками.

Двадцять листів альбому «Із української старовини», над якими працювали і М.С.Самокиш і С.І.Васильківський, діляться на декілька тематичних груп за сюжетом, це: батальні та історичні сцени, побут козацтва, пейзажі та малюнки атрибутів. Найбільше уваги М.С.Самокиш приділив сценам із життя українського народу та зображенню різних військових атрибутів. С.І.Васильківський зробив двадцять акварельних портретів у повний зріст, з натури або по музейним матеріалам. Його акварелі гармонійно з'єднуються з малюнками пером М.С.Самокиша. В альбомі використано п'ять

видів розташування акварельних портретів: внизу аркуша ліворуч та праворуч, угорі аркуша ліворуч та праворуч та по центру угорі. З'єднуючи свої роботи художники розділили малюнки на рівномірні групи: по п'ять із портретами внизу зліва і права, по чотири угорі зліва та права та два аркуша із аквареллю по центру. Цей факт вказує на те, що в альбомі немає випадкових композицій, кожен елемент має своє місце.

Починаючи працювати над альбомом М.С.Самокиш вже мав великий досвід в ілюстративній роботі, комплексному оформленні книг. Він вже був визнаним майстром книжної графіки. За плечима художника було оформлення більш ніж п'ятнадцяти вагомих видань та незчисленні роботи у журналах. Тому до роботи над альбомом М.С.Самокиш приступив вже з повністю сформованою художньою мовою та образним сприйняттям. Зважаючи на це у деяких композиціях видання можна знайти аналогію із попередніми роботами майстра та виділити серію художніх прийомів, притаманних автору.

Серед композиційних рішень виявлені деякі найбільш поширені. Так на другому аркуші альбому, присвяченому Богдану Хмельницькому, він зображає військо, що вирушає у похід за своїм гетьманом. Постаті на роботі складаються в колону, яка в свою чергу створює діагональ, що йде з верхнього лівого кута аркуша. Лінія горизонту, до якої направлена діагональ, завищена, фігура вершника на першому плані максимально наближена до глядача. Використовуючи такий ракурс майстер посилює перспективне скорочення. Постать Богдана Хмельницького виокремлено – це головна дійова особа, тому художник ретельно опрацьовує усі деталі одягу, зброї. Весь композиційний простір аркуша займає колона козацького війська. М.С.Самокиш не приділяє увагу навколишньому середовищу, тільки злегка позначає горизонт та тінь, що падає.

Майже таку композиційну схему ми бачимо в ілюстрації «Виїзд Олексія Михайловича на полювання» до книги М.І.Кутепова «Великокнязівське, царське та імператорське полювання на Русі». Тут теж використовується діагональ, що йде від лінії горизонту. На першому плані так само зображено головну дійову особу – царя Олексія Михайловича, його постать максимально наближена до глядача. Різниця в роботах лише у напрямі руху – на малюнку із альбому «Із української старовини» колона рухається з дальнього лівого кута у нижній правий, а у ілюстрації до книги М.І.Кутепова – в дзеркальному відображенні. Така композиція з використанням діагонали зустрічається і в пізніших роботах М.С.Самокиша («Відступ» із книги «1904 – 1905. Із щоденника художника»). На всіх малюнках попереду на коні виступає головна дійова особа, а за нею, зменшуючись до горизонту, слідує колона людей.

Посилання на попередні ілюстративні роботи можна знайти і в інших композиціях. Дуже схожий прийом використовує М.С.Самокиш в малюнках альбому «Із української старовини», що зображають атрибути козацького військового побуту та в ілюстративних вставках до книги Г.Радде «23000 миль на яхті «Тамара»». Це характерний композиційний прийом художника – використання елементів окружності. Навіть деякі живописні роботи майстра мають форму тондо («Материнство» 1911 р.). Починаючи із книги Г.Радде «23000 миль на яхті «Тамара»» майже у кожній ілюстративній роботі М.Самокиш у різних варіантах задіює окружність. Іноді вона слугує формою композиційної площини (лістівка видавництва Льїна, віньетки у книзі М.Кутепова «Великокнязівське, царське та імператорське полювання на Русі»), інколи розімкнутий круг, позначений лінією додає декоративності та пов'язує малюнок із шрифтовим набором (віньетки та ілюстрації у книзі М.Кутепова «Великокнязівське, царське та імператорське полювання на Русі»). Найчастіше художник комбінує зображення внесене в окружність, або у півколо із малюнком нічим необмеженим, вільно розташованим на аркуші (ілюстрації до книг М.Кутепова, Г.Радде, листівки із зображенням кавалергардів для видавництва Фельтена). Альбом «Із української старовини» не став винятком – на малюнках 12, 13, 14, 16, 19 та 20 аркушу також задіяні елементи кола.

По присутності цього прийому роботи майстра навіть діляться за жанровим спрямуванням. У ілюстративних творах на історичну тематику, коли митець працював з архівами, фотографіями, музейним матеріалом часто зустрічається такий прийом із використанням кола (альбом «Із української старовини»). Натомість у батальних роботах автор віддає перевагу прямокутній картинній площині або м'якому з'єднанню країв малюнка із білим полем аркуша («1904 – 1905. Із щоденника художника», серія «1812» для журналу «Нива»). У баталіях митець насамперед прагнув передати нестримний рух бойових дій, тому обмеження колом не підходило, бо стримувало динаміку твору.

Особливо влучно художник використовує окружність у графічних аркушах із пейзажем (листи № 12, 13, 16 та 19). В цих роботах небо має форму півкола, такий прийом відповідає символіці, адже

коло – це символ неба. Так майстер за допомогою поєднання композиційного прийому та символіки підкреслює сюжетну наповненість роботи.

М.Самокиш, окрім малюнків створив для альбому обкладинку та шрифтові елементи. Сюжет обкладинки є характерним для художника – вершник, у даному разі козак, що мчить безкрайнім степом. Постать вершника максимально наближена до глядача, складається враження що вона немовби зараз вирветься за межі картинної площини. Цьому враженню сприяє не тільки розташування козака але і обраний ракурс, адже глядач дивиться на нього дещо знизу. Таке зображення у різних інтерпретаціях буде зустрічатись на обкладинках пізнішого періоду, як то: «І-й Нерчинський полк Забайкальського козацького війська», обкладинка журналу «Нива» 1912 р., у книгах М.Горбань «Козак і воївода» та Л. і М.Старицьких «Перед бурею». Отже починаючи з альбому «Із української старовини» художник використовує цей образ саме для обкладинок.

Образ козака став символом, який повністю відповідає духу історії України. Мистецтвознавець М.Безхутрий писав про нього: «... друзі разом співали пісні, думи і навіть прозові перекази про славне запорізьке лицарство, про великомученицю Україну. І Самокишеві уявилась вона козаком на баскому коні із списом у руках та шаблюкою при боці. Він, козак той, мчить степом, стривожений і рішучий. За ним – пошматоване небо в загравах. Попереду колочі терни-будяки.» [4, с. 102].

В зібранні Харківського художнього музею знаходиться ескіз обкладинки книги «Перед бурею» Л. і М.Старицьких створений у 1930 році. Митець, як і в композиції обкладинки альбому «Із української старовини» звертається до динамічної композиції, відтвореної за допомогою однієї стрімкої постаті вершника, що навіть не скаче, а летить не торкаючись земної поверхні. Як і в альбомі козак займає майже весь простір, його постать наближена до глядача. На обох обкладинках фігури зображені на фоні збуреного неба, що складається зі смуг різної ширини і кольору. Напрямок смуг – з верхнього краю роботи до лінії горизонту, підкреслює перспективу та додає ще більшої динаміки композиції.

На обкладинці книги «Перед бурею» М.Самокиш додає ще одну постать на другому плані та змінює напрям руху. Але загальне відчуття нестримності руху залишається. На обох роботах зображено характерний образ «самокишевського» коня.

На першому плані композиції обкладинки альбому «Із української старовини» художник зображає чортополох, що гармонійно з'єднується із заголовком. М.Самокиш зупинив свій вибір саме на цій рослині не випадково, адже вона має символічне значення, а художник багато працював над геральдикой. У християнстві його пов'язують із терновим вінком та емблемою мучеництва за віру [9, с. 384]. Отже зображення чортополоху доречно, зважаючи на складну долю українського народу. Також девіз «Нікому не вдасться образити мене або нашкодити мені безкарно» та зображення рослини є емблемою Лицарів Ордену Чортополоху [1, с. 241]. Символічний образ козака з обкладинки зробленої М.Самокишем немовби промовляє до глядача ти самі слова.

Практично для кожної книги, яку оформлював художник, він створював шрифтові композиції, та нажалі на відміну від Г.Нарбута так і не зробив окремої гарнітури. Так і в альбомі «Із української старовини» М.Самокиш розробляє шрифтові елементи – додає староруському уставу витягнутих пропорцій популярного на той час шрифту «модерн», поєднуючи сучасність та історичне минуле.

Слідом за альбомом «Із української старовини» М.Самокиш і С.Васильківський видають альбом «Мотиви українського орнаменту». Підштовхнула до цієї роботи М.Самокиша харківська виставка українського народного мистецтва, що відбулась у 1902 році. Альбом складається з 40 таблиць, де у відповідності до форми, техніки і кольору зафіксовані орнаменти з оригінальних старовинних вишивок та тканин. Замальовки художник робив безпосередньо на виставці, а також у Київському історичному та Полтавському музеях, у приватних зібраннях, в селах України [8, с. 44]. З приводу часу видання альбому зустрічаються хибні данні, як то у монографії В.Ткаченко [8, с. 117]. Дійсно малюнки для нього художник робив у 1902–1904 роках та виданий він був лише 1912 році у Празі, а не Санкт-Петербурзі.

М.Самокиш та С.Васильківський мріяли про створення власного українського видавництва у Харкові. Ця ідея з'явилась у митців після того як вони довго шукали видавництво для свого альбому та нарешті зробили це власним коштом [3, с. 26]. На обкладинці значиться лише фамілія М.Самокиша, навіть указано, що склад видання знаходиться у нього в квартирі.

Наприкінці 20-х років в українській літературі та загальних науках посилюється інтерес до вітчизняної історії. В цей період почалась робота по створенню наукового курсу історії України, видаються історичні романи та повісті. Було піднято питання про необхідність розвитку історичного жанру в українському образотворчому мистецтві [8, с. 86]. З 1928 року М.Самокиш щороку приїжджав у Харків для роботи, а з 1938-го проводив тут по півроку. В цей період він задумав та

створив цикл творів на теми з історії України. Саме в 30-ті роки ХХ ст. тема історії українського козацтва отримала другий розквіт у творчості майстра. Безумовно, на звернення до цієї теми вплинула і запроваджена радянською владою політика «українізації», що сприяла розвитку саме національної тематики в мистецтві. Хоча наслідки цієї політики дуже суперечливі, але у випадку М.Самокиша, вона стала імпульсом для нового звернення до історії свого народу.

Вже зрілий майстер створює серію масштабних живописних полотен, в яких розкриває тему історії українського козацтва. Поряд з живописними роботами («В'їзд Богдана Хмельницького в Київ у 1648 р.», «Бій Максима Кривоноса з Ієремією Вишневецьким») М.Самокиш працює і в графіці, це переважно підготовчі малюнки до великих полотен (серія «Селянська війна на Україні в XVII ст.»). До їх числа належать написана в 1930 році акварель «Битва повсталих селян з польськими панами». В цій роботі художник повертається до сюжету, який він вже використав для альбому «Із української старовини».

Однією з найвизначніших картин цього періоду є «Бій Максима Кривоноса з Ієремією Вишневецьким», написана в 1934 році [6, с. 84]. В колекції Харківського художнього музею зберігається акварельний малюнок (ескіз?) до цієї картини.

Головною з рис, притаманних творчому процесу М.Самокиша, є скрупульозність у вивченні архівних, музейних матеріалів, збирання предметів української етнографії. Цією попередньою, суто дослідницькою роботою пояснюється те, що графічні роботи М.Самокиша, окрім властивим їм високим образотворчим якостям, справляють таке сильне враження своєю правдивістю та життєвістю. Дуже типовим в цьому відношенні є малюнок тушшю «Сутичка запорожців з татарами» (1930 р.), що також знаходиться у фондах Харківського художнього музею.

На цій графічній роботі зображене Запорізьке військо в усій його красі. Один з головних образотворчих засобів художника – це виразне штрихування. Вміло покладений твердою рукою майстра штрих підкреслює динаміку бою. Кут під яким нанесені штрихи підкреслює загальний напрям руху в творі – зліва направо. Цьому напряму в роботі підкорюється все: штик, який направив козак в бік татарина; хмари косяки, що здійнялись навколо батальної сцени та навіть гілки дерева, що росте обабіч, ніби злегка нахилились вправо. Більш щільний штрих на передньому плані та майже непомітний, десь ближче до лінії горизонту створює тривимірний простір у роботі.

В той же час, віддаючи стільки сил та часу станковому мистецтву, М.Самокиш не залишав роботу в галузі журнальної та книжкової ілюстрації. Можна сказати, що не було жодного українського видавництва та журналу, в якому б він не брав участі [8, с. 87]. У цей час історія та побут України дали багато тем М.Самокишу як художнику-ілюстратору.

Висновки. Аналізуючи творчий спадок М.Самокиша можна зробити висновок, що тема українського козацтва та історії України, займає одне з найважливіших місць та є невід'ємною частиною творчої особистості митця.

У ході дослідження було виділено два основних періоди, коли митець плідно працював над українською тематикою: з 1898 по 1917 рік та з 1929 до 1941 року. У перший період художником створені: альбом «Із української старовини», монументальні розписи та роботи у царині орнаментики. Відзначається вплив українського художника і друга М.Самокиша – С.Васильківського. У другий період художник займається переважно живописом, це полотна зроблені на замовлення влади.

Особливу цінність становлять графічні роботи створені для альбому «Із української старовини». Малюнки альбому поділяються на декілька тематичних груп за сюжетом, це: батальні та історичні сцени, побут козацтва, пейзажі та малюнки атрибутів. Найбільше уваги М.Самокиш приділив сценам із життя українського народу та зображенню різних військових атрибутів.

Визначено композиційні прийоми, притаманні творчості автора: діагональні композиції; використання елементів кола у різноманітних варіаціях; посилення динаміки за допомогою різкого ракурсу, максимального наближення постаті першого плану до глядача.

В ілюстративних роботах на історичну тематику, коли митець працював з архівами, фотографіями, музейним матеріалом використовується прийом із задіювання кола. У батальних роботах (особливо у «репортажних» замальовках) він віддає перевагу прямокутній картинній площині та м'якому переходу малюнка у біле поле аркуша.

У розробці шрифтів для альбому «Із української старовини» художник з'єднав елементи староруського уставу із витягнутими пропорціями популярного на той час шрифту «модерн», поєднуючи сучасність та історичне минуле.

Образ використаний для обкладинки є характерним для художника – вершник, у даному разі козак, що мчить верхи. Також в композицію введені елементи символіки. Починаючи з цього альбому М.Самокиш використовує образ вершника (козака) для обкладинок книг.

1. Encyclopedia Britannica 11th ed. – London : Cambridge University Press, 1911. – Knighthood and Chivalry. – 560 p.
2. Безхутрий М. Народжений вдруге / М.Безхутрий . – К. : Веселка, 1971 р. – 222 с.
3. Бурачек М. Українське малярство М.Самокиша / М.Бурачек . – Харків : Рух, 1930. – 40 с.
4. Васильковский С. Из украинской старины / С.И.Васильковский, Н.С.Самокиш, Д.И.Яворницький. – СПб. : издательство А.Ф.Маркса, 1900. – 100 с.
5. История города Харькова XX столетия / А.Н.Ярмыш, С.И.Посохов, А.П.Эпштейн и др. – Харьков : Фолио, 2004. – 686 с.
6. Полканов О. Микола Семенович Самокиш. Життя та творчість / О.Полканов . – Сімферополь : Крымиздат, 1960. – 119 с.
7. Портнов Г. Н.С.Самокиш / Г.Портнов . – М. : Советский художник, 1954. – 79 с.
8. Ткаченко В.Я. Н.С.Самокиш. Жизнь и творчество 1860–1944 / В.Я.Ткаченко. – М. : Искусство, 1964. – 130 с.
9. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона: В 86 т. – СПб., 1890–1901. – Т. 34.

В статті аналізуються графічні роботи Н.С.Самокиша к альбому «Із української старовини». Розглядаються основні періоди в творчості мастера, пов'язані з українською тематикою. Досліджуються композиційні прийоми використані художником.

Ключевые слова: альбом, українське козацтво, графічна серія, оточеність.

In the article analysed graphic works of M.S.Samokish to the album «From Ukrainian old times». Are examined basic periods, related to the Ukrainian subject. Are probed the composition utilized an artist.

Key words: album, ukrainian cossacks, graphic series, circumference.

УДК 7.075

Катерина Гай

ХУДОЖНІ ГАЛЕРЕЇ У КОНТЕКСТІ АРТ-РИНКУ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. (НА ПРИКЛАДІ ЛЬВОВА, КИЄВА ТА ОДЕСИ)

У статті проаналізовано передумови виникнення арт-ринку України, зокрема мистецьку ситуацію в основних культурних центрах: Києві, Львові та Одесі. Визначено роль перших мистецьких галерей та центрів сучасного мистецтва у розвитку арт-ринку України вказаного періоду.

Ключові слова: арт-ринок України, сучасне мистецтво, художні галереї, центри сучасного мистецтва.

Художнє життя кожного періоду є складним історико-культурним явищем, що включає різноманітні мистецькі події – виставки, діяльність творчих об'єднань, часописи, художню критику тощо, детальне дослідження яких має на меті не тільки здійснити реконструкцію подій, але й розкрити певні закономірності розвитку мистецтва, виявити визначальні структурні властивості художньої культури певного часу. Власне таке дослідження сприяє кращому розумінню сучасної ситуації у культурно-мистецькому середовищі, дозволяє визначити передумови її формування, а отже і перспективи розвитку, що і зумовлює актуальність пропонованої статті.

Об'єктом дослідження є арт-ринок України кінця ХХ – початку ХХІ ст., предметом – діяльність мистецьких галерей та центрів сучасного мистецтва на території України вказаного періоду.

При розгляді вказаної проблематики головними питаннями є сфера суспільного існування мистецтва, діалогу між ним та його сучасниками, формування комерційної співпраці представників ринку. Важливим у цьому сенсі є період 1990 – 2000-х рр., який допомагає точно відтворити атмосферу мистецького життя цього часу. Складність його аналізу пов'язана з характерною для початку ХХІ ст. різноманітністю мистецьких напрямків, зміною соціальних функцій мистецтва,

© Гай К., 2012–2013

еволюцією та трансформацією видових меж, історичними й політичними чинниками, що впливали на художній процес.

У мистецькому житті Києва вказаного періоду, можна виявити численні риси, які споріднюють його з художніми подіями попереднього періоду. Насамперед, триває активна виставкова діяльність, обговорення мистецьких проблем у пресі, зберігається інтерес до історичного минулого української культури. Продовжує поступово формуватися та стабілізуватися український арт-ринок. Це можна помітити у роботі галерей (старих і нових), проведенні численних виставок, присвячених актуальному мистецтву, заснуванні нових фондів, підтримці українських митців. Важливого значення набувають проблеми подальших шляхів розвитку національного мистецтва, його інтеграції у загальносвітовий контекст. Постає питання ролі українського мистецтва у загальноєвропейському культурному процесі. [1, с. 201].

Аналізуючи літературу, відзначаємо, що ґрунтовних публікацій присвячених сучасному мистецтву 1990-х рр., практично немає. Тексти, які можна вважати першоджерелами — газетні публікації, маніфести, статті в журналах та ін., як правило, мають апологетичний та суб'єктивний характер. Саме тому, важливими для розуміння мистецтва розгляданого періоду стають статті в українських мистецтвознавців (О.Титаренко, О.Соловійова, В.Бурлаки), у яких порушено питання основних напрямків мистецтва, окреслено коло імен провідних художників, що їх відносять до актуального мистецтва.

Серед мистецтвознавчих досліджень, що мали на меті об'єктивний опис і аналіз подій, слід згадати окремі тексти в часописах «Terra incognita» і «Art Line».

Окрім того, 2006 р. Інститутом проблем сучасного мистецтва (Київ) було здійснено двотомне видання «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.» У книзі вперше містився цілісний огляд українського сучасного мистецтва, наданий в його історичному розвитку. Мистецькі події 1990-х рр. розглядалися в наукових дослідженнях О.Авраменко, К.Димшиця, О.Сидора-Гібелінди. Завдяки різним авторським поглядам на історичний процес, було сформовано багатовекторну парадигму, «об'ємне бачення» подій.[2]

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. художнє життя швидко набуло нових форм. Завдяки можливостям, що з'явилися завдяки перебудовним процесам у СРСР, творчі сили, що раніше вимушено перебували в андеграунді, вибухають численними приватними ініціативами. Саме тоді, в різних містах України виникли різноманітні за своєю внутрішньою структурою організації, що займалися сучасним мистецтвом. Серед них були «Центр Європи» (Львів), «Панорама» (Харків), «Совіарт» (Київ), галерея «Три крапки» (Львів), сквот «Паризька комуна» (Київ) та багато неформальних спільнот, пов'язаних з рухом «Нове мистецтво» (інша назва – «Южнорусская волна»). Нонконформістським мистецтвом 1960–1980-х рр. опікувались галереї «Гердан» (Львів), «Інко Арт» (Київ), «Тірс» (Одеса). Переважно, всі ці організації тільки частково нагадували своєю діяльністю комерційні галереї Заходу, а швидше виконували функції центрів сучасного мистецтва. Їхні перші кроки були зроблені ще в умовах боротьби з владою «за право на сучасне мистецтво», будь-яке за естетикою, але не соцреалістичне. Сьогодні, навіть важко уявити ступінь контрольованості виставок з боку влади й Спілки художників. Наприклад, лише з 1987 р. було дозволено проведення художніх виставок без попереднього узгодження з владними структурами. [3, с.103]

Завдяки здобуттям Україною незалежності в багатьох містах розпочинають свою діяльність міжнародні фонди та центри сучасного мистецтва. Збільшується кількість не тільки міжнародних виставок іноземних митців, а й художників, що колись емігрували на Захід, наприклад, експозиції Івана Остафійчука, Юрія Чаришнікова, Самуїла Акермана, перформанси Юрія (Єжи) Онуха та ін. Проте, зростають і негативні тенденції, викликані відсутністю протекціонізму з боку держави щодо сучасного мистецтва: економічна слабкість художніх організацій, брак умов для розвитку некомерційного, експериментального мистецтва, втрата зв'язків між художніми центрами країни. Через відсутність всеукраїнських пленерів та молодіжних виставок художникам бракувало можливостей для творчих контактів. Мистецтвознавець О.Голубець однією з основних проблем того часу вважає надмірну централізацію та «нехтування периферією», саме ці чинники ускладнюють можливість творення цілісної картини розвитку сучасного мистецтва України, та виразного виокремлення трьох осередків – Львова, Києва та Одеси. [4, с. 89]

На початку вказаного періоду існувала велика кількість громадських інституціональних ініціатив, що з часом не витримали економічних реалій та були вимушені згорнути діяльність чи скерувати її в комерційне русло. Через це у 1990-х рр. спостерігався «вибух» комерційних приватних галерей (перш за все у великих містах західної та центральної України).

Після 1994 р. кількість організацій та мистецьких ініціатив у галузі сучасного мистецтва стрімко скорочується. Так, наприклад у Києві наприкінці 1990-х рр. залишилися тільки чотири зали, де більш-менш регулярно проводили презентації сучасного мистецтва. З другого боку, кількість галерей, що займалися «модерністсько-комерційним» різновидом мистецтва, постійно збільшувалася. Період з кінця 1980-х рр. і до 1990-х рр. характеризується появою великої кількості мистецьких організацій. Вважаємо за необхідне розглянути основні організаційні структури, що безпосередньо вплинули на розвиток сучасного мистецтва загалом та дали поштовх до формування арт-ринку України зокрема.

Одною із таких організацій став Центр сучасного мистецтва Сороса. Офіційне відкриття Центру Сороса в Україні відбулося 1994 р. у м. Київ. Організація, крім надання грантів для реалізації мистецьких проектів, видання каталогів, часописів, мала поширювати інформацію про міжнародні семінари, виставки, стипендії. Центр «почав створювати інформаційний та візуальний банк даних про сучасних українських художників, який надавав би змогу міжнародним кураторам та галеристам об'єктивно добирати такі роботи, які б відповідали їхнім ідеям» [5, с.45]. Також Центр планував проводити виставки із запрошенням міжнародного журі. Передбачалось інтегрування українського сучасного мистецтва до міжнародного художнього простору (на таких) проектах, як Сан-Паулу Бієнале, Проект для Європи, Маніфеста, Йоганесбург Бієнале. Були заплановані також лекції, семінари, відкриття бібліотеки. Як зазначає мистецтвознавець Гліб Вишеславський: «все це було певною мірою реалізоване, але для дуже вузького кола персон. Відносно доступними для мистецького загалу серед перелічених переваг залишилися тільки вернісажі, лекції та бібліотека, що існувала декілька років. Проте, нарешті, у Києві з'явився зал, що представляв виключно сучасне мистецтво. Центр сучасного мистецтва Сороса був надзвичайно економічно потужною організацією. Як свідчить інформація в одному з буклетів Центру, тільки у 1993 р. на мистецькі проекти було витрачено \$100000. Ураховуючи фінансову та інформаційну міць Центру, зрозуміло, що в дуже короткий термін (протягом 1994 – 1995 рр.) він посів монополієне місце в галузі сучасного мистецтва в Україні».[5, с.47]

Впродовж 1997–2002 рр. існувало також одеське відділення Центру сучасного мистецтва Сороса. Створене завдяки енергії художника Олександра Ройтбурда, воно продовжувало програму діяльності його асоціації «Нове мистецтво». Керівники одеської філії вели більш відкриту політику щодо молодих митців. Завдяки цьому, на відміну від Києва, виставки сучасного мистецтва постійно збагачувалися новими іменами.

Галерея «Бланк-Арт» (інша назва — Центр сучасного мистецтва «Срібний слід») з'явилася на київській художній сцені у 1994 році, її керівником був Олександр Бланк. Галерея спеціалізувалася виключно на презентації сучасного мистецтва, що було тоді доволі рідкісним явищем. У більшості випадків влаштовували персональні виставки вже відомих митців, що працювали в групі «Паризька комуна» чи були близькі до цього кола. З появою «Бланк-Арту» художники «Паризької комуни» отримали по-європейському обладнану виставкову залу, періодично спонсорську допомогу у організації проектів, окрім того на базі галереї було видано два числа журналу «Парта» (1997 та 1998 рр.). Більше, аніж третина виставок сучасного мистецтва в Києві у 1994–1995 рр. проходили саме в цій галереї.

Центр сучасного мистецтва «Брама» було розташовано в історичному корпусі Михайлівського монастиря з 1992 по 1999 рр. її засновником, директором та художнім керівником був Роман Дишкевич, американець українського походження, що працював у Києві в посольстві Сполучених Штатів. Завдяки його ініціативі будинок біля фунікулера було переобладнано в найкращий на той час зал для виставок, концертів і театральних вистав. Зал не раз слугував місцем неофіційних дипломатичних прийомів та святкувань, куди зазвичай запрошували й діячів мистецтва. Це був відкритий клуб дипломатів і митців, а відтак – майже ідеальний центр сучасного мистецтва.

Також, активною діяльністю відзначилася галерея «Аліпій» у Києві (1994–1995 рр.) Директором і куратором галереї був мистецтвознавець Валерій Сахарук. «Аліпій» було засновано як підрозділ державного підприємства «Український дім». За характером своєї діяльності, попри назву, вона була швидше центром сучасного мистецтва, ніж комерційною галереєю. В.Сахарук одним з перших у Києві почав застосовувати щодо художників поняття з царини шоу-бізнесу – «рейтинг». У 1990-х рр. цей еклектизм різав вухо, а позначали ним певну «знаність» митця в тих чи інших колах.

Одним із провідних центрів художнього життя Києва стала галерея «Совіарт» на чолі з Віктором Хаматовим, заснована ще наприкінці 1980-х рр. Виставкова діяльність цієї галереї стає суттєвим чинником розвитку візуального мистецтва. Бажаючи мали змогу відвідати виставки як сучасних художників (В.Бажая, П.Бевзи, А.Блудова, Г.Вишеславського, М.Гейка, О.Дубовика,

О.Животкова, М.Кривенка, О.Ройтбурда, Т.Сільваші, В.Сидоренка, О.Сухоліта та ін.), так і українських класиків (Г.Гавриленка, М.Степанова). Майже кожна акція ставала значною подією і викликала певний резонанс. «Совіарт» спільно з асоціацією артгалерей України, починаючи з 1999 р., проводив щорічні арт-рейтинги за участю знаних мистецтвознавців і кураторів Києва, Харкова, Львова, Одеси, які визначали провідних художників, кураторів, мистецтвознавців. Такі арт-рейтинги – певна спроба отримання, обробки й презентації професійної арт-інформації.

Значну роль в художньому житті Києва у ті роки відіграє також галерея «L-Art» (директор Л.Березницька). Впродовж 1990-х рр. галерея займалася популяризацією та продажем творів мистецтва доби соцреалізму, згодом звертається до українських представників актуального мистецтва. Виставки у «L-Art» стають цікавими акціями художнього життя Києва, які набувають певного резонансу. Галерея активно працює з українськими художниками, займається їх популяризацією.

Надзвичайно цікавими подіями стають виставки, що формували колекцію «Pinchuck Art Center». Загалом, формування колекції Pinchuck Art Center стало новим струменем в художньому житті столиці 2000–2005 рр. Ці виставки надали можливість ознайомитися із сучасним українським мистецтвом, уперше були представлені роботи провідних майстрів не лише України, але й світу. При центрі сформовано широку освітню програму, зокрема цікавою і єдиною в країні є проект «Кураторська платформа», який ставить за мету створення нового покоління кураторів в Україні. Також при центрі на постійній основі діє грантова програма для молодих талановитих художників.

Одна з ознак нового часу – поява інституцій, яких досі не існувало в принципі. Зокрема, 2001 р. створено Інститут проблем сучасного мистецтва – це перша державна установа, засадничо зорієнтована на сучасне мистецтво. Раніше для того, щоб відстежити те чи інше явище, потрібно було збирати журнали, піднімати архіви. Тепер таку первинну дослідницьку функцію виконує інститут, який видає щорічник «Сучасне мистецтво», альманах, збірники матеріалів, монографії тощо.

В Одесі в цей час існує також декілька інституцій, що відіграли свою роль у формуванні мистецького процесу та арт-ринку України. Серед них – Центр сучасного мистецтва фірми «Тірс». Функціонування «Центру» почалося з першого в Одесі приватного музею сучасного мистецтва фірми «Тірс», точніше з колекції, яку 1989 р. почав збирати Фелікс Кохріхт завдяки підтримці меценатів Семена Каліки та Георгія Котова. Президентом Центру став Фелікс Кохріхт, куратором виставок – Маргарита Жаркова. Період проведення Центром найважливіших виставок сучасного мистецтва припадає на 1993–1995 рр. Важливою, та навіть унікальною, рисою діяльності «Тірс» було проведення лекцій, семінарів, обговорень та екскурсій під час виставок з метою кращого порозуміння з глядачами. З 1996 р. діяльність центру була позначена тісною співпрацею з Центром сучасного мистецтва Сороса.

Місто Львів також відіграло свою роль у цьому процесі, так приватна галерея «Три крапки» на вулиці Коперніка, заснована Георгієм Косаваном у 1988 р., стала однією з перших в Україні займатись новітніми формами мистецтва. Серед відомих виставок, які відбулися в галереї: персональна Алли Євдокименко (1988 р.), «Виставка сучасного мистецтва» (1989 р.), персональна Галини Жигульської (1989 р.), Стаса Горського (1989 р.), Володимира Сурмача (1989 р.) та інші. Галерея «Три крапки» відкривала глядачам існуюче андеграундне мистецтво та презентувала мистецтво нової генерації митців, незалежно від їх естетичного спрямування. Після 1996 р. експозиції на вулиці Коперніка вже не відбувались. У 1997 р. галереєю було проведено виставку Володимира Богуславського та Олега Капустяка в музеї Тичини у Києві, а після 1997 р. – декілька виставок за кордоном.[6, с. 291].

Важливою, хоч і некомерційною спрямуванням структурою була львівська галерея «Децима» у 1993–1994 рр. розташована в центрі міста – пл. Ринок, 10, у фойє Музею етнографії. Арт-директором був Юрій Соколов, директором Вадим Казаков. Галерея проводила виставки виключно сучасного, за термінологією галереї – новітнього, мистецтва. «Децима» галереєю називалася тільки умовно: була громадською некомерційною організацією, що за діяльністю більше відповідала центру сучасного мистецтва. Відмінним від комерційних галерей та багатьох центрів мистецтва, що відкрилися пізніше, була її демократична позиція щодо власного позиціонування: «Децима не претендує на своє особисте місце. Вона повинна стати місцем проведення проблемних експозицій, які здатні вступати у творчий діалог з художньою ситуацією». [7, с. 4] «Децима» не пов'язувала себе з певним колом художників, навпаки, запрошувала до участі у виставках митців з інших міст і країн.

Виставки «Децими» стали продовженням діяльності Творчого об'єднання «Центр Європи» (1987–1990 рр.). Після закриття приміщення галереї на пл. Ринок, 10 подальший розвиток кураторських ідей Юрія Соколова було втілено в діяльності «Галицької мистецької асоціації» (1994–

2003 рр.) та галереї «Червоні рури» (з 1995 р.). Остання вважається серед деяких митців та їхніх шанувальників новим приміщенням «Децими». «Децима – Червоні рури» розташована в підвалі житлового будинку та є однією з найменших за розміром і наймаргінальніших галерей у світі. Термін «галерея» в цьому випадку також умовний: це клаптик простору 2 на 3 метри для візуальних експериментів та спілкування. За новою кураторською концепцією, в ній має виставлятися тільки вузьке коло художників.[8, с. 26].

1996 р. у місті було урочисто відкрито унікальну споруду, яка надала митцям величезні експозиційні площі – Львівський палац мистецтв. Із цієї нагоди, крім колективної виставки членів Львівської організації Спілки художників України, на розсуд глядача були представлені персональні виставки видатних творчих особистостей – Є.Лисика та В.Патика. Члени КУМу стали ініціаторами й активними організаторами колективної акції нового типу – щорічного Осіннього салону «Високий Замок» (1997 р.). Його відмінною рисою було відновлення традиції визначення кращих праць і нагородження художників-переможців в окремих номінаціях. [4, с. 87].

У свою чергу, художнє об'єднання «Дзига», стало активним учасником арт-процесу у Львові з 1993 р. Знаковим є те, що організація не припинила свою діяльність і до сьогодні. Художнє об'єднання «Дзига» було створене митцями і членами Студентського Братства м. Львова. «Дзига» розміщувалася в Пороховій вежі, де відбулася більшість акцій об'єднання — виставки, концерти, театральні вистави, літературні читання. Вже на цьому етапі свого існування об'єднання відіграло важливу роль у культурному житті міста.

У березні 1997 р. об'єднання було перетворене в Культурно-Художній Центр «Дзига» та переїхало з Порохової вежі до приміщення колишнього монастиря Домініканців по вул. Вірменській. Там розмістилися: галерея сучасного мистецтва, акустична концертна зала, магазин-салон, студія звукозапису та Інтернет-студія. Керівники «Дзиги» – Маркіян Іващишин, Володимир Кауфман та інші. Важливо відзначити, що «Дзига» стала першим у Львові прикладом донаторської співпраці з комерційною структурою, підприємством «Троттола». Це дало змогу не залежати від стану продажу творів мистецтва, а вільно розвиватися поза умовами ринку. Згодом при галереї заснували кав'ярню, що теж сприяла фінансовій підтримці організації.

Загалом, можемо зазначити, що проведення знакових подій, що відбулися в Україні в кінці ХХ – початку ХХІ ст. певною мірою охарактеризували стан тогочасного мистецтва та зародження ринку мистецької продукції. Отже, початок 2000-х рр. – це перша українська Венеційська бієнале (зініційована Юрієм Онухом) і поїздки у Венецію та Кассель на Маніфесту й Документу для критиків і журналістів. ЦСМ тоді був більше, ніж просто установою, й по суті уособлював вектор мистецьких процесів в Україні. Ближче до середини 2000-х рр., у міру того, як змінювався вплив колишньої Соросівської фундації, дедалі помітнішу роль почав відігравати проект Віктора Пінчука. У цей час активно артикулюється проблема стосунку мистецтва і грошей. У другій половині 2000-х рр. постають нові успішні галереї і унаочнюється очевидний факт, що галерея – передусім комерційний заклад. Тобто, Україна переймає не лише інституційні формати, але й, принаймні частково, наповнення цих форматів у світовому вимірі.

Нішу некомерційного мистецтва мусів би зайняти Музей сучасного мистецтва, однак на він фактично припинив свою діяльність, як і «Ейдос», який відіграв доволі важливу роль у появі молодих кураторів. По суті, у неприбутковому секторі сучасного мистецтва залишилася лише фундація ЦСМ, працює виключно у форматі освітніх і тренінгових програм. Ця діяльність надалі розширюватиметься, але все одно її недостатньо, щоб заповнити цілий сегмент. [9, с. 5].

Культуролог Катерина Ботанова вважає, що у ситуації котра склалася сьогодні в Україні держава мусить визначити реальні пріоритети у сфері культури й інвестувати туди кошти, щоб зрештою отримати належний результат. Для сучасного мистецтва брак культурної політики особливо прикрий, бо природно пов'язаний із комерційним фактором. Якщо немає стабілізаційного чинника на кшталт державних інститутів і державної підтримки через систему відкритих конкурсів, виникає перекид у бік комерціалізації мистецтва. Адже в ринковому секторі завжди більше грошей і жоден фонд не зможе покрити дефіциту ресурсів. В Європі потрібний баланс існує, і не лише тому, що є публічний інтерес до проблеми, а й задля прагматизму. Внаслідок цього розвивається некомерційний сектор, як полігон для проб, помилок, сміливих експериментів. Комерційна галузь такого собі дозволити не може.

Варто відзначити започаткування та перехід до більш-менш прогнозованого формату ярмарку «Art Kyiv» (який тепер замість «Українського дому» експонується у «Мистецькому арсеналі»), виділення у цьому великому проекті окремого сегменту «Art Kyiv Contemporary». Тепер це вже помітний форум, який відвідують галереї з інших країн.

Девід Каспель зазначив, що гроші втрутились на священну територію мистецтва і ця інвазія породила такий підвид псевдотворчої особистості, котрий виникає лише в період активного підйому арт-ринку (а зараз саме такий час), коли можна швидко заробити. Так само з'являються псевдо-інституції, що в своїй діяльності копіюють зразки, які вони вважають успішними. Але ми (Україна) прийшли до того, з чого починали: відсутність кураторів, критики, компліментарне або недостатньо кваліфіковане середовище. [10, с. 9].

Однак вважаємо, що мистецька ситуація на поч. 90-х рр. ХХ ст. в Україні все ж позитивно вплинула на розвиток арт-ринку. Велика кількість галерей та мистецьких об'єднань дали змогу ринку розвиватися та виявити його основні недоліки та проблеми. Цей досвід дав змогу сьогодні сформувати нову модель арт-ринку для коректного його функціонування. Проте, існує ряд проблем через які, арт-ринок України, на даний момент, не може бути реальним сектором економіки держави, а предмети мистецтва – фінансово-економічним інструментом. Основні з них:

- відсутність юридичного та правового врегулювання у сфері мистецтва
- недостатня кількість фахівців у сфері менеджменту мистецтва;
- відсутність підтримки некомерційних мистецьких ініціатив на державному рівні;

В Україні сьогодні необхідно усвідомлено й професійно створювати соціальні технології, що включають в себе ціноутворення, юридичне й правове забезпечення, інформаційну роботу, пошук і введення нових матеріалів на ринок, регулювання, котирування, підтримку художньої освіти й музеїв, захист художніх національних пріоритетів. Повинна з'явитися налагоджена технологія роботи, професійних відносин, фінансових схем, що діють, для формування й функціонування вітчизняного арт-ринку.

1. Щеглова О. Художнє життя Києва періоду 2000–2005 рр. / Олена Щеглова // Художня культура. Актуальні проблеми. – К., 2007 – №4 – С. 201–209.
2. Сидоренко В.Д. Нариси з історії українського мистецтва України ХХ ст. / В.Сидоренко – К. : Інтертехнології, 2006. – 522 с.
3. Вишеславський Г. Зростання постмодерністських тенденцій в сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-початку 1990-х рр. / Г.Вишеславський // Сучасне мистецтво: науковий збірник. – Вип.4. – К., 2007. – С. 93–146.
4. Голубець О. Львів: регіональні проблеми мистецького середовища / О. Голубець // Сучасне мистецтво : зб. Ін-ту пробл. сучас. мистец. Акад. мис-в України. – К., 2004. – Вип. 1. – С. 86–91.
5. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. / Гліб Вишеславський // Сучасне мистецтво. Науковий збірник. – К., 2008. – Вип. V. – С. 7–62.
6. Вишеславський Г. Самоорганізація художнього життя у Львові кін. 1980-х – поч. 1990-х рр./ Гліб Вишеславський // Мистецтвознавство України. – К., 2008. – Вип.9. – С. 289–293.
7. Волошин Б. У «Децимі» - «Пошук примхливих зваб» / Б.Волошин // Ратуша. – 1993. – Лютий. – С. 4.
8. Михайловська О. Нові форми сучасного візуального мистецтва у художньому житті Львова кінця 80-початку 90-х рр. // Наукова конференція «Імпреза міжсезоння»: збірник виступів. – Івано-Франківськ. – 1995. – С. 26.
9. Ботанова К. Арт-підсумки 2000-х / Катерина Ботанова // Галерея. – К., 2010. – № 1/2 [41/42] – С. 5.
10. Гудімов П. Арт-підсумки 2000-х / Павло Гудімов // Галерея. – К., 2010. – № 1/2 [41/42] – С. 9.

В статті проаналізовані передумови виникнення арт-ринку України, в частині художественної ситуації в основних культурних центрах: Києва, Львова і Одеси. Визначено роль перших художественних галерей і центрів сучасного мистецтва в розвитку арт-ринку України зазначеного періоду.

Ключевые слова: арт-рынок Украины, современное искусство, художественные галереи, центры современного искусства.

The article analyses the preconditions of art market appearing in Ukraine. In particular, the art situation in main cultural centers: Kyiv, Lviv, Odessa. Was determined the role of first art galleries and centers of contemporary art in art market growth in Ukraine according to the mentioned period

Key worlds: art market in Ukraine, contemporary art, art galleries, art centers.

УДК 745/749 : 688.72 : 677.172

СОЛОМ'ЯНІ ІГРАШКИ НАВЧАЛЬНИХ ОСЕРЕДКІВ ГАЛИЧАН, БОЙКІВ, ВОЛИНЯН (КІНЦЯ ХХ-ГО – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.)

Ольга Мельник

У статті висвітлені мистецтвознавчі аспекти солом'яних іграшок творчого доробку майстрів та молоді освітніх осередків Івано-Франківської, Волинської областей. На основі фактичних матеріалів проміжних та постійних експозицій музейних експонатів нашого часу. Визначена дрібна соломопластика площинних форм, об'ємна, об'ємно-просторова солом'яна скульптура (формальних, конкретних) об'ємів. За домінуючими ознаками ручного ремесла художнього дизайну (конструювання, декорування) традиційними, новітніми техніками соломоплетіння. Розчепленими, трубчастими стеблами житніх злаків. У концепті статті розглянуті атрибути весняно-літніх свят, зокрема антропоморфні форми міфологічних архетипів: символи (вогонь, колесо, лялька, опудало, деревце, гільце) і т. п.; образи (Кострома, Ярило, Русалки, Купало, Марена) і т. п. Мотиви – провідні вчинки обрядових дій ритуалів; сюжети-сценарії свят культових обрядів анімістичного світогляду народу української міфології.

Ключові слова: площинна соломопластика, об'ємна, об'ємно-просторова солом'яна скульптура, художній дизайн, соломоплетіння, атрибути свят.

Іграшка – стародавній засіб зв'язку поколінь через міфологію народних вірувань у слов'янській культурі. В описах наукових джерел вона визнана у різновидах матеріалів «предметами побуту малих форм антропоморфних, зооморфних прообразів», знайдених у «жертвних місцях – кутах житла, вогнищах печ для хліба, святилищах, могилах», датованих VI-IX в. (схід. слов'ян, Велика Моравія) [15, с. 378].

Об'ємно-просторові стереотипи іграшок в умовах нового часу з ознаками «скульптури малої форми або настільної скульптури» [9, с. 27] «дають змогу стверджувати стійкість і безперервність традицій» [1, с. 228] народних ремесел у різновидах матеріалів. Так іграшкові забавлянки сільської дітвори кінця ХІХ – початку ХХ ст. описані М.Грушевським у різновидах матеріалів і технік. Автор розглядає дитячу іграшку у різні вікові періоди пізнання дитиною навколишнього світу.

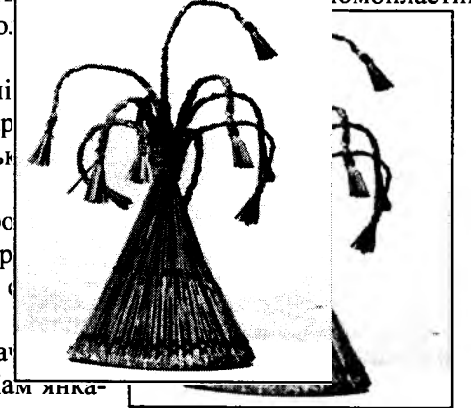
Книга Олександра Найдєнка «Українська народна іграшка» вперше висвітлює «іграшкову культуру» [9, с. 4] селян у поширених матеріалах народної творчості. Серед яких – соломопластика «фігури божества» 1990-х років Марії Кравчук с. Туличів (Волинська обл.).

Монографія Віктора Давидюка «Первісна міфологія українського фольклору» порушує походження первісних архаїчних іграшок давнини, на основі археологічних, етнографічних, фольклорних матеріалів.

Книга Людмили Герус «Українська народна іграшка» розглядає різні види у підвидах матеріалів типології груп народного декору прикладного мистецтва від Північного Надчорномор'я (VI-IV ст. до н. е.) та початку ХХІ ст.

Проте одна із світлин фондів МЕХП у Львові, зазначена в сторінках книги «1930-м роком с. Незнанів» [3, с. 219], – Кам'янка-Бузького району Львівської обл., дозволила визначити вид (іграшки) і типологію (солом'яної ляльки) Катерини Андрусів (керівника гуртка народної іграшки Рогатинської районної школи естетичного виховання) Івано-Франківської області. Конусовидна оболонкова форма ляльки – аналогічна музейному зразку, в інтерпретації доповненого декору умовної сукні. Декорованої кольоровими стрічками: рожевою, голубою, вишневою у нижній основі купонного переплету. Та з повтором по середині форми: вишневою і рожевою. А «вузлова» [9, с. 30] умовна голівка завершена розкуйовдженими плетеними кісками 3-х кінцівки, перев'язаних на кінцях рожевою стрічкою (світлина 1).

Проте музейний зразок аутентичної хатньої іграшки селян – більш спрощений. Його



Світлина 1. Солом'яна лялька. Авт. К. І. Андрусів (с. Васютин, Рогатинський р-н, Івано-Франківська обл.).

узагальнена тектоніка оболонкової форми конуса зібрана трубчастими стеблинами до верху у формі петель, що перев'язані стеблами злаків навколо умовної голівки.

Слід зауважити, що об'ємно-просторова солом'яна іграшка кінця 90-х років ХХ-го – початку ХХІ століть поступово локалізується у хатніх умовах та освітніх навчальних осередках гурткової роботи шкільної освіти Прикарпаття: галичан, бойків, волинян, а також у експозиціях регіональних виставок та Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Поширеними стереотипами дрібної соломопластики, об'ємних ялинкових іграшок, семестровими, кваліфікаційними роботами об'ємно-просторової солом'яної скульптури, сюжетними композиціями: народного вертепу, християнської шопки і т. п. Солом'яні іграшки студентів та випускників навчальних закладів впевнено функціонують на ринку збуту (віртуального простору, ярмаркових фестивалів, обласних, всеукраїнських, міжнародних виставках).

Проте у кожного майстра свої життєві дороги в міфології власного світогляду, ліричних настроїв здобутків ремесла.

Творче зростання Марії Кравчук утвердилось поступово, у 80-х роках ХХ-го століття. Першим захопленням солом'яних виробів на виставці МЕХП у Львові. Коли навчалась у Львівському училищі декоративно-прикладного мистецтва ім. Івана Труша. А перші навички традиційних плоских плетінок «у зубчики» вона перейняла від волинського діда-земляка. Дипломанткою художньо-графічного факультету (Івано-Франківського педагогічного інституту ім. Василя Стефаника) відзначилася плетінням дитячих солом'яних виробів: бриля, сумочки, взуття. Етнодизайном вжиткових солом'яних виробів. Методом формотворчих навичок, прошивними «солом'яними стрічками» [8, с. 48], плоскими кісками «у зубці» житніми стеблами соломки. Тоді природна фактура свіжих стебел осяйних руко творів, волинянки, нагадала присутнім, традиційне ремесло селян.

Завершивши навчання 1990 року Марія повернулася додому. І стала вчителювати у середній школі ЗОШ І-ІІІ ступенів с. Купичів, Турійського району, що на Волині. Зацікавлюючи школярів (5-х–11-х класів) на гуртковій роботі до своєї улюбленої справи. Бо чого-чого, а солома у селі завжди знайдеться. І створила авторську студію «Житечко». По-новому її творча сила розквітла, після поїздки у Мінськ на Міжнародні фестивалі, протягом (2002–2005) років. Навчання у провідних майстрів світу, освоєння новітніх технік плетіння житніми стеблинами.

Художньо-педагогічна базова освіта, об'єктивний світ, навколишнього життя, послідовно визначили напрями різновидів традиційного, сучасного ремесла у різновидах солом'яних виробів. Серед яких площинна соломопластика серії «Веселий ярмарок». Співзвучна площинній моделі світобудови «раннього мезолітичного, неолітичного світогляду» [4, с. 30] первісних людей. Виконана технікою полотняного переплетення, вміло імпровізована образними мотивами грайливих образів свійських птахів, тварин (світлина 2) і т. п. Поступово на основі традиційної іграшкової культури білорусів, Марія Кравчук, започаткувала розвій солом'яних іграшок із школярами волинського навчального осередку. Розширивши обсяги ремесла новітніми плетінками європейської традиції. Численні виставки в Україні та за її межами: у м. Сочі 2002 р. (Росія), м. Каліфорнія (США), м. Мінськ 2003 р. (Білорусія), м. Нагоя, 2005 р. (Японія), м. Півчард, 2007 р. (Угорщина), впевнено утвердили соломоплетіння у Купичівській ЗОШ І-ІІІ ступенів на гуртковій роботі з учнями.



Світлина 2. «Індик». Соломопластика серії «Веселий ярмарок». Авт. Марія Кравчук (с. Туличів, Турійський р-н, Волинська обл.)

Серед творчого доробку шкільного музею, студії «Житечко», нових та бувалих експонатів – казкова атмосфера дивосвіту образів. Сучасний етнодизайн солом'яних виробів української та європейської культур охоплює таємничі маски, підвісні кулясті павуки, пташки, зірки, ангели. Поряд – соломопластика зооморфних, антропоморфних форм (конкретних і формальних).

Розмаїття експонатів предметного світу музею – ознака ручного ремесла образних солом'яних іграшок волинського навчального осередку. Гурткова робота визначена двома послідовними напрямами навчання: механічним повтором взірців плетінок (плоских, об'ємних) елементів та візуальним повтором формотворення стереотипів на основі домінуючих ознак соломопластики поширених зразків.

Та етнодизайн об'ємно-просторової солом'яної скульптури, здебільшого ляльок, майстерно виконаних за ознаками українських етномотивів одягу [12, с. 191], містить органічну єдність сучасних і традиційних технік соломоплетіння складного рівня індивідуальної творчості.

Слід зазначити, що типологія декоративних солом'яних іграшок обох рівнів зорієнтована авторами на внутрішній інформативний простір.

Спрощені «вузлові» солом'яні ляльки дрібної соломопластики «Берегині», з виразною основою трубчастих стебел жита, належать до народної творчості (авт. Марія Кравчук). Виконані вони простими техніками: зав'язування, кручення, перев'язування, завивання; оздоблені традиційними плоскими плетінками: «у зубчики», «рогіжки» [13, с. 182] у композиції з прошивними смужками плоских кісок умовного одягу і т. п. Більш складні за формотворчими ознаками є «одягнені» [9, с. 147] ляльки на невидимій каркасній основі, зі зв'язаних пучків жита згідно пропорційних особливостей фігурних постатей візуальних стереотипів.

Етнодизайн солом'яних ляльок шкільного музею волинського осередку визначений зовнішніми ознаками одягу української ноші (сорочок, запасок, керсеток), аксесуарами головних уборів (віночків, очіпків, простоволосих голівок – з хвилястою фактурою волосся чи кіс з букетами «квітки»), «немовлятами» на руках різних вікових груп жіночих образів).

Сюжетними стереотипами тематичних композицій позначена творчість Бойко Наталі (волинський осередок), яка працює на базі Народного дому смт. Більшівці (МАНР) м. Галич (Івано-Франківської обл.). Образні об'ємно-просторові солом'яні іграшки християнського Різдва, лаконічно поєднані «в архітектурі вертепу» [19, с. 9]. Стилізовані шати одягу використані для виставкових прототипів: Діви Марії, Йосипа-обручника, царів, пастушків і т. п. (світлина 3) виконані ручним способом полотняним плетінням: косими ромбовидними смугами рапорту густим переплетом «пасочками-поплітки», «хрестиковою технікою» [8, с. 47]. Лаконічними є тематичні ляльки Дарини Жебко (учениці студії «Житечко») – «Лісова Мавка», «Берегиня», «україночка» [18, с. 33] у стилістиці українського етнодизайну. Серед учнів Марії Кравчук є її земляки – Оксана Денисюк та її дочки Христина і Марія (с. Ловище Турійського району Волинської області). У їх доробку солом'яні лялечки сидячих, лежачих декоративних форм і т. п., що є забавками малим дітям. У Марії переважають статуарні образні ляльки: сільської дівчини (світлина 4), міської панянки, українки з ознаками модерну. Слід зазначити, що обдаровані волинянки – активні учасники Всеукраїнського фестивалю «Солом'яний бичок» (2008 р.) та Міжнародного фестивалю «Сніп» (2010 р.).



Світлина 4. Солом'яна лялька. Авт. Марія Денисюк, Інститут мистецтв (Волинський осередок)

Окрасою музею Купичівської ЗОШ І-ІІІ ступенів є етнодизайн солом'яної скульптури «Берегині» Федора Куркчі. Зв'язана перевеслами у формі обжинкового житнього снопа – околота, з чубатим колоссям на голові та розпахнутими жемами умовних рук.

Прототип постаті «Берегині» музею в інтерпретації автора асоціюється із сільським ремеслом обжинок (зажинок) «матері-землі» [16, с. 439]. Абстрагована форма ляльки в нижній основі снопа завершена двох-ярусним рівнем умовного одягу. Композиційно доповнена обжинковим вінком на фоні стіни (світлина 5).

Інша солом'яна лялька Людмили Данилюк, учениці студії «Житечко», створена в образі міської панянки теж у зріст людини. В капелюшку із густо спадаючими кісками пишного «волосся». Її конусоподібна сукня рівномірно розширена до основи підлоги, естетично оздоблена метричними ритмами плоских кісок зубчатки. Образна форма творчого доробку учениці радше є самовираженням автора, у пошуках

формотворення об'ємно-просторових величин.

Слід зазначити, традиційна народна лялька як вид народного мистецтва була першим символом гармонії світосприйняття. І розвинулась у культурі жінки з часів палеоліту. Маємо підставу розглянути її у слов'янських обрядах міфологічних архетипів, антропоморфних образів весняно-літніх сонячних свят слов'янської культури язичників.

Російська Кострома – солом'яна лялька, що означала проводи зими і втілювала її «смерть». Масові гуляння на свято масниць (маслениці) завершувалися її спаленням. «Що в народному календарі помічають межу зими і весни» [15, с. 194].



Світлина 3. Солом'яна лялька царя «Християнська шопка». Кваліфікаційна робота Наталі Бойко (Інститут мистецтв)

Усі народи світу обожнювали небесні світила, серед яких є сонце. Воно залишається головним джерелом денного світла і сонячного тепла минулого і сьогодення. Наші предки уявляли його в людських іпостасях періодичної зміни сонячних свят пір року.

Зимове сонце (Коляди) уявляли немовлям. Сонце весняного рівнодення (Ярило), зображали антропоморфним образом (солом'яною лялькою парубка чи опудала діда). Ярила шанували як бога вегетації росту рослин, сонячного тепла, молодого кохання і парубання. «Опудало Ярили знаменувало весну» [7, с. 371].

«Наш Ярило ходить пішки в білій кереї з вінком маків і хмелю на голові. В правій руці він носить серп, а в лівій – сніп жита, пшениці та всякої пашниці» [2, с. 289]. У легендах його називають ще Яр-Хміль чи Ярилом.

У час літнього сонцестояння це Семиярило (Сімаргл), якого літописець Нестор (XI ст.) так назвав поруч з Перуном, Хорсом, Дажбогом і Стрибогом.

Традиційні міфологічні архетипи та їх атрибути обрядів визначені періодичними змінами пір року рухомого коловороту народних свят збережених українською традицією до кінця XIX століття, а подекуди і початку XX століття. До календарних свят слов'ян входило свято Русалій – (Зелені свята), що згадується у Велесевій книзі (дошка – 7А). За часів Київської Русі воно відбувалося на початку травня і згадується в Іпатієвському літописі. А з прийняттям християнства поєднане (на місяць пізніше) із святом Трійці. Напередодні дня Святої Трійці, в суботу, до схід сонця дівчата, жінки квітчають свої хати зеленим гіллям: «клену, липи, ясеня, осики» [2, с. 151].

Зелену оздобу галузок, деревцями і т. п. двору й хати «називають клечанням, а весь тиждень перед Святою Трійцею, – клечальним, зеленим або русальним». «Говорили, що душі померлої рідні приходять до хати й ховаються у клечанні. Не квітчати хату – було гріх». Тому поминальну суботу називали «родительською», де збережений культ покійників. «Неділя Зеленого тижня називається клечальною неділею або П'ятидесятницею» [2, с. 155]. В українських селах середини XIX ст. – все зеленіє. Біля порога хати ставили зелені деревця, перед вікнами зелень у тини втикали зелені галузки. З «бажання мати високий урожай в народі виник образ польових русалок» [7, с. 386].

Русалки – образи душ покійників, що досі побутують в міфології обрядової культури Західного Полісся. «Колись давно сусідка розказувала. Пушла вона з титиною в поле полоти. Вона поле, а дитина бавиться коло жита. Аж пудиходить до її і каже: «Мамо, яка та наша тітка дурная! Окутала ногу внучама, пов'язалася хусткою і ходить із жета в жето». – «Яка тітка? Тітка ж умирла». – «Не, мамо, я її тільки шо в жете бачила» [4, с. 175] (Зап. Л. Іванова та Н. Сидорук 1987 р. від Ю. Кравчик 1894 р. н. в с. Лахвичі Любешівського району Волинської області 1987 р.).

В інших селах Любешівщини вважалося, що русалками стають усі небіжчики: «Баба розказувала, що пушле на поле з хлопчиком. Вона полола, а дитюк пушов в жито. Так йому показали русалке. Дике, жунке, діте. І він замінив діда з гулею на голові. То баба зразу признала, що то дід умер такей і от показався дитюкове» (Зап. 1987 Барилюк Н. від С. Корця 1910 р. н. у с. Хоцунь Любешівського району Волинської області). Свято нив – «на жита» у давнину мало назву «Пир», у полі господарями розкладанням їжі (хліба) у межах і т. п. – частування «рожаниць-русалок, щоб сприяли заколосити жито» [7, с. 391].

В основі русальних (Зелених) Свят лежить культ вегетативної родчості. На Зелені Свята починають квітнути жита. «Перед Зеленими Святами у четвер, припадає Русалчин (Мавчин, Нявчин, Повітрулин) Великдень» [11, с. 233].

Образ русалки-дівчини в ритуалах обрядів сприймали мов жертву, «що на думку М.Чмихова, були можливі лише у кінці мідного – початку бронзового віку» [4, с. 176]. Усі інші пізніші типологічні відгалуження є результатом переосмислення та заміни (підміни) цієї жертви обрядовими атрибутами. Тому в ритуалах обрядових свят: «Куста», «Тополі» на Купала замість дівчини спалюють чи топлять деревце або солом'яну ляльку. Русальні жертви виявляють прямий зв'язок з хліборобською культурою – урожаєм та викликанням вологи (роси) у період весняно-літніх свят, а також є поєднані з образами дівчат, на відміну від зимових атрибутів «дідів».

В сюжетах русальних обрядів провідними мотивами було знищення солом'яної ляльки, опудала. Їх «кидали у житне поле, ховали, закопували в землю, спалювали на вогні або ж сплавляли



Світлина 5. Солом'яна лялька (скульптура). Авт. Федір Куркчі (шкільний музей с. Купичів, Турійський р-н, Волинська обл.)

по ріці» [4, с. 163] і т. п. Русальні і Купальські обряди з часом злилися у змісті мотивів обрядових дій. Їх сюжети стали в Україні аналогічними: потопленням чи спаленням міфологічних образів «Купала», «Марени».

Купало – свято літнього сонцевороту, коли сонце приходило до zenіту і найвище піднімалося над землею. Учені-міфологи вбачали у святі Купали його «смерть» у завершенні літнього сонячного циклу. За слов'янськими віруваннями «Купала» – бог зелених плодів, у Густинському літописі (1670 р.) – «бог обиля» [7, с. 434], якому приносили в жертву хліб – «головний плід землі» [2, с. 179].

У цей час уся природа бує пахучим зіллям, квітами, спілими ягодами – цілющими властивостями земних сил. Врешті це свято молоді, «що з часом після прийняття християнства з'єдналося з християнським святом – різдв'я Івана Хрестителя» [7, с. 431]. Тому має подвійну назву «Івана» або «Купала», а в окремих місцях – «Іванець»; на Буковині – «Іван Лопушник».

У структурі українських свят купальська жертва зображалася у вигляді деревця чи солом'яної ляльки. «Марена – жіноча подoba ляльки зроблена з деревця або соломи, оздоблена вінками квітами і стьожками» [5, с. 1465]. Її носили у супроводі весняних і купальських пісень, чи ставили в обраному місці виводили навколо хороводи, танцюючи, «а потім кидали у воду або спалювали на вогнищі, чи закопували в землю».

У народних піснях є образ «Маринки-Купалочки» [17, с. 1465]. «Свято Купала відбувається здебільшого при воді й при вогнях» – на честь 2-х стихій [7, с. 432], провідними мотивами яких були:

- мотив культу Сонця;
- мотив культу Землі;
- мотив одруження у підборі пари;
- мотив проводів літа;
- мотив покійників.

Антропоморфні уявлення в людських образах, що спалювали чи пускали за водою переважали на Лівобережній Україні «на правобережній вибірково по Дністру» [4, с. 189].

За спогадами Катерини Іванівни Андрусів, солом'яне опудало ставили у середині XX-го століття у селах Рогатинщини, на перехрестях доріг, а біля нього крайці хліба. Солом'яну ляльку носять маланкарі у селах Пуків, Добринів, Рогатинського району (Івано-Франківська обл.) поч. XXI ст.

«За свідченням Володимира Шухевича, єдиного комплексу колективного купальського святкування у гуцулів не було. Натомість існувала низка відьмарських дій» [20, с. 258]. Купальські обряди включають у себе мотиви ритуалів пошлюблення молоді в давнину (звичаєвим правом), та відьмарство, що головним чином реалізується відбиранням молока у чужих корів (Гуцульщина). Так у селі Ланчин Надвірнянського району, «перед святом Юрія Зеленого робили із соломи ляльку і прикріплювали її під ясла» [11, с. 234].

Купальське деревце (гильце, купаїлиця, Маринька, Марена) було поширене у кінці XIX – початку XX-го століть у Галичині, Західному і Центральному Поліссі. Купальське деревце – це та ж сама віха у бойків. «Починаючи із Закарпаття й далі на Захід віху називають Майовим Деревом» [11, с. 238]. На Поділлі це гильце (купаїлиця, Вєрба, Купайла), а на Черкащині – Марена.

Пісня «Горіла сосна» (палала) тлумачить про спалення віхи, за чим настає пора весіль, з поворотом сонця на зиму, після літнього сонцестояння. Тому у народі після християнських свят: Петра і Павла бралися шлюби.

У горах на Івана Купала віхи рубають чи ламають увінчуючи жердину ялинкою (берізкою) чи іншим деревцем. Колись на віхи піднімали вгору колеса від воза, а на них підвішували дарунки (чоботи і т. п.). «Інші колеса возів обв'язували солом'яними вужівками, запалювали соломю, спускаючи з горбів до річок, потоків, ставів. Що символізувало скочування сонця з небесної гори» [11, с. 236].

Віху роблять до тепер у гірських селах між зимою і весною, на свято Юрія (Ярила) змієборця замаюють ворота віхами берізок. А також у період між зимою і літом. «На Бойківщині, у Зелену суботу, берізку прикрашають стрічками кольорового паперу та фольги, прикріплюють її до високої жердини або обкореної смереки і піднімають угору в селах Верхній та Нижній Струтинах» (Івано-Франківська обл.).

У великі свята вимолоченого снопа поліщуки одягали як дівчину, ставили її на ослінчик, пізніше кидали у річку. «Вона пливла з водою у спудниці й хустці» [4, с. 193]. В деяких варіантах купальських обрядів обов'язковим вважалося знищення солом'яного опудала, що часто називалося «русалкою або ж потопленням Маринки чи Марени» [4, с. 163].

У Галичині с. Хишевичі Купала робили солом'яну ляльку – дядька у зріст людини, з вусами та бородою у брилі, сорочці, штанях та батоном у руках (за Степаном Килимником).

Марена – лялька жіночої статі, яку спалювали на вогні чи топили, розривали на шматки та розкидали по городі цього ж села.

Купальські атрибути містерій обрядових свят є жертвами селян-землеробів слов'янської культури збереженої до кінця XIX-го – початку XX-го століть в окремих локальних осередках України. Міфологічні архетипистостерігаються у символах (солом'яної ляльки, опудала, деревця) і образах Купала, Русалок, Марени, а «у своїй початковій основі містять ідею антропоморфної жертви, і уже потім родючості, захисту від злих сил (впливів), чи образ предка – тотема» [4, с. 20].

Семантика купальського деревця, яке співзвучне купальській ляльці, у обрядах пройшла три фази розвитку. Спочатку втіленням родючості землі вважалось дерево. Потім виникло уявлення, що сила родючості землі може набувати антропоморфних ознак. Насамкінець антропоморфний символ одержав ім'я Костроми, Ярила, Купала, Марени в міфології росіян і українців.

Розглянуті атрибути свят міфологічних образів XIX-го – початку XX-го століть – співзвучні з образною солом'яною лялькою сільського ремесла. Його розвій на Волині у 90-х роках XX-го – початку XXI століть представлений діяльністю Марії Кравчук (заслуженого майстра народної творчості України) та її послідовниками-земляками. Спостерігається поступове поширення соломоплетіння у Галичині, зокрема в осередках шкільної освіти. Солом'яні іграшки – нев'ємна частина творчості Бойко Наталі, керівника гурткової роботи з учнями Народного дому смт. Більшівці від МАНР м. Галич (Івано-Франківська обл.), Катерини Іванівни Андрусів – керівника гуртка народної іграшки Рогатинської районної школи, Чічак Юлії – керівника гурткової роботи соломоплетіння Небилівської ЗОШ Рожнятівського району Івано-Франківської області, а також обдарованих студентів і випускників Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, які працюють із злаками соломи: Танчак Галина, Бойків Мирослава, Дяків Марія; учасників міжнародного фестивалю «Сніп».

1. Антонович Є. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А.Антонович, Р.В.Захарчук-Чугай, М.Є.Станкевич. – Л.: Світ, 1992. – 272 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис : у 2 т. / О.Воропай. – К.: Оберіг, 1991. – Т. 1. – 449 с.
3. Герус Л. Українська народна іграшка / Л.Герус. – Л., 2004. – 262 с.
4. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / В.Давидюк. – Л.: Волинська обласна друкарня, 2005. – 310 с.
5. Енциклопедія українознавства / [за ред. проф., д-ра В.Кубійовича]. – Л.: Молоде життя, 1962. – Т. 4. – 1599 с.
6. Закон Божий. Первая книга о православной вере репринтного издания / [под. ред. Р.Добужинского]. – Paris: UMCA-PRESS, 1956. – 274 с.
7. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / С.Килимник. – К.: Обереги, 1994. – Кн. II, т. 3, т. 4. – 524 с.
8. Народні художні промисли України: збірник наукових праць / [за ред. Ю.Г.Гошка]. – К.: Наукова думка, 1979. – 96 с.
9. Найден О. Українська народна іграшка / О.Найден. – К.: Артк, 1999. – 255 с.
10. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології / С.Плачинда. – К.: Велес, 2007. – 235 с.
11. Пушик С. Віха – символічне дерево життя / С.Пушик // Етнос і культура. – Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника, 2005–2006. – № 2–3. – 239 с.
12. Прищенко С. Еволюція етнокультурних чинників у рекламі / С.Прищенко // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід: збірник наукових праць. – Полтава, 2012. – Кн. 2. – 200 с.
13. Репина Т. Художественные изделия из соломы / Т.Репина. – Минск: Беларусь, 2008. – 286 с.
14. Рыбаков Б. Язычество древней Руси / Б.Рыбаков. – М., 1987. – 681 с.
15. Славянские древности: этнологический словарь / [под. ред. НИТолстого]. – М.: Международные отношения, 1999. – Т. 2. – 685 с.; Т. 3. – 690 с.
16. Станкевич М. Українське художнє дерево / М.Станкевич. – Л., 2002. – 479 с.
17. Украинцы / [отв. ред. Н.С.Полищук, А.П.Пономарев]. – М.: Наука, 2000. – 535 с.
18. Українська народна іграшка: каталог / [авт.-упоряд. Л.В.Гладун, Г.А.Пжегода, Е.Е.Орро]. – К.: Видавничий дім Стилос, 2006. – 48 с.
19. Федас Й. Український народний вертеп / Й.Федас. – К.: Наукова думка, 1987. – 183 с.
20. Шухевич В. Гуцульщина / В.Шухевич. – Львів, 1904. – Ч. 4. – 263 с.

В статье впервые рассмотрены атрибуты мифологии архетипов: символов, образов, мотивов, сюжетов годовых праздников весенне-летнего цикла в локальных названиях этнических групп украинцев. Выяснено художественное ремесло соломенных игрушек индивидуального творчества мастеров и молодежи учебных заведений Волини и Прикарпатья конца 90-х годов XX-го – начала XXI века.

Ключевые слова: соломопластика, объемная, объемно-пространственная скульптура, художественный дизайн, соломоплетение, атрибуты народных праздников.

The attributes of mythology of the archetypes such as symbols, images, motifs, plots of the Slavs' annual spring-summer holidays are analyzed on the basis of the local names of Ukrainian ethnic groups. Features of artistic crafts of the straw toys in creative works of artists and youth of the Volhyn' and Pre-Carpathian region education centers are highlighted.

Key words: straw plastic, volumetric sculpture, volumetric-spatial sculpture, art design, straw wickerwork, attributes of folk festivals.

УДК 725.04 : 730

Олександр Галета

СКУЛЬПТУРА В СТРУКТУРІ МАЛИХ АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМ: КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ХУДОЖНІ ОБРАЗИ

В статті розглянуто малі архітектурні форми як невід'ємні елементи міського простору, за допомогою яких можна досягти композиційної рівноваги та створити комфортні умови відпочинку і культурного розвитку. З'ясовано, що скульптурні групи в поєднанні з іншими видами МАФ мають не лише естетичне значення, але й беруть участь у побудові пропорційності і масштабності простору. Доведено, що скульптура, наділена художніми рисами і органічно пов'язана з природним середовищем, надає території яскравій неповторності.

Ключові слова: малі архітектурні форми, композиція, простір, скульптура.

Технічний та науковий прогрес, який зумовив високі будівельні темпи, збільшення територій міст, виявився у втраті гармонії, знеособленням життєвого простору для людини. Малі архітектурні форми (далі МАФ) – невід'ємні елементи міського простору, за допомогою яких можна досягти композиційної рівноваги та створити комфортні умови відпочинку і культурного розвитку. Ці споруди міського ландшафту відіграють важливе значення у створенні акцентів і домінант, досягненні художньої завершеності, об'ємно-просторової композиції міста. Скульптурні групи в поєднанні з іншими видами МАФ мають не лише естетичне значення, але й беруть участь у побудові пропорційності і масштабності простору. Часто одна скульптура, наділена художніми рисами і органічно пов'язана з природним середовищем, надає території яскравій неповторності.

Метою статті є: вивчення існуючих методів класифікації МАФ та визначення єдиної структури такої класифікації в контексті дослідження міської культури. Вивчення значення скульптури у структурній групі МАФ.

Дослідження та визначення видових ознак МАФ в умовах сучасного розвитку архітектури, впровадження нових матеріалів і методів роботи на виробництві потребують ґрунтовного аналізу та вивчення. Визначення впливу МАФ на соціокультурні процеси в місті дасть можливість правильного розміщення та планування їх у міському середовищі. Вивчення скульптури, як складової частини МАФ та визначення впливу місцевих традицій на створення і гармонійного впровадження їх у простір міста, є важливим чинником у системі проектування міського ландшафту.

Сучасне місто в найбільшій мірі відображає соціокультурні процеси, що протікають в суспільстві держави і відтворює головні етапи, які вплинули на зміну стереотипів культурологічного світосприйняття. МАФ є найбільш мінливими елементами міського простору. Тому в них часто простежуються нові тенденції і стилістичні напрямки, притаманні певному, досить короткому історичному проміжку.

Розглядаючи питання приналежності тої чи іншої архітектурної форми до МАФ, слід відзначити різні точки зору щодо цього питання. Дослідження у цьому напрямі тривають уже досить

тривалий час, розглядаючи здебільшого конструктивні та стильові характеристики МАФ. З часом число таких архітектурних форм збільшується, з'являються нові типологічні групи.

У літературі періоду 1911-1950 рр. існує ряд альбомних видань, де зібрані кращі зразки МАФ, а також подана коротка характеристика до кожного з них. Ці видання були спрямовані, насамперед, як допоміжний матеріал для архітекторів та студентів спеціалізованих вузів. Культурологічний аспект щодо форм цього періоду згадується фрагментарно. Слід відзначити такі альбоми як: Б.А.Биткин «Малые формы архитектуры (альбом проектов оград, заборов, ворот та калиток)» 1946 р. [4]; В.М.Абрамов «Фонари для уличного и садово-паркового освещения» 1948р. [1]; «Киоски и фонтаны (Альбом проектов)» 1949 р. [9]; В.Стори «Мотивы садовой архитектуры (садовые беседки, павильоны, гроты, ограды, ворота, калитки, мостики, садовая мебель, трельяжи)» 1911 р.[17]; «Ограждения для деревьев (скамьи, вазы)» 1940 р. [13]. У виданнях також присутні детальна описова база та ілюстрації до кожного виробу. МАФ у цих альбомах зібрані за відповідними типологічними особливостями та призначенням.

Характеристику МАФ подано у книгах: Е.С.Балакшина «Внешнее благоустройство микрорайона»[2] 1964 р., С.А.Хасиева « Архитектура городской среды» [19] 2001 р., а також у праці З.А.Николаевской «Садово-парковый ландшафт» [12] 1989 р. У цих виданнях класифікація МАФ складається із загальної характеристики окремо взятої форми, що, в свою чергу, поділяється за спільними ознаками на більш прості.

У 50–90 роках збільшується різноманітність МАФ, вдосконалюються матеріали та змінюються стилістичні особливості. У «Каталозі малих архітектурних форм» В.Э.Бартлова 1980 р. подана класифікація МАФ за такими ознаками: споруди (навіси, павільйони, зупинки громадського транспорту, зонти, туалети); меблі (лавки, столи, квітники, урни для сміття); ігри для дітей (обладнання для розвитку сили і спритності, орієнтування на місцевості, тематичних і сюжетно-ролевих ігор); благоустрій (підпірні і декоративні стінки, сходи, мощення, годівниці для птахів); інформація (рекламні щити і тумби, стенди, вказівники, інформаційні таблиці, обладнання для наглядної агітації) [3].

У книзі В.М.Свідерського «Малые архитектурные формы.(ограды – фонари – вазы – скамьи)» [15, с. 3–4] також розглянутий поділ МАФ за функціональними ознаками: 1. дошки пошани, газетні вітрини; 2. огорожі; 3. ліхтарі вуличного освітлення; 4. фонтани, питтєві фонтанчики, басейни, водорозбірні колонки; 5. сходи на вулицях і парках, пішохідні мости, підпірні стінки, бельведери і інші; 6. вазы, урни; 7. пристрої регулювання вуличного руху (позначення переходів, вказівники переходів, зупинок транспорту і маршрутів, павільйони для очікування громадського транспорту, зупинки таксі, годинники, таблички з позначенням вулиць і будинків і інше); 8. лавки; 9. рекламні пристрої на вулицях і площах (рекламні щити, світлова реклама, об'ємна реклама, вивіски); 10. кіоски і павільйони (торгові, обслуговування, технічні); 11. громадські туалети; 12. в парках культури і відпочинку до МАФ відносять: входи в парки, літні торгові павільйони, альтанки, атракціони, обладнання дитячих площадок і інше.

Також можна класифікувати МАФ в залежності від їхнього призначення та використання у просторі міста. В підручнику Теодоронского В.С. «Строительство и эксплуатация объектов ландшафтной архитектуры» [18] МАФ поділяються на наступні групи: декоративні – скульптура, фонтани, вазы, декоративні водойми, декоративні стінки, трельяжі і решітки, альпійські гірки і рокарії та інші; утилітарного характеру – торгові кіоски, лавки, огорожі, вказівники, знаки і інші. Малі архітектурні форми утилітарного характеру в свою чергу поділяються на наступні типи: МАФ, що організують рельєф та оформлюють окремі ділянки територій, – відкриті сходи, пандуси, відкоси; обладнання для розміщення рослин – квітники, трельяжі; штучні водні спорудження – басейни, ставки, каскади, водопади, питтєві фонтанчики, водні каруселі і інші; огорожуючі МАФ – огорожі, стінки, парпети; відпочинкове обладнання – оформлення площадок, павільйони, садово-паркові меблі; обладнання для торгових та комунальних послуг – кіоски, палатки, обладнання дитячих та господарських площадок і інші [18, с. 155].

Інші дослідники акцентують увагу на функціональному призначенні, також поділяючи їх на декоративні і утилітарні. Грунтуючись на класифікації, запропонованій підручниками з садово-паркового будівництва (А.Г.Лазарев, Е.В.Лазарева «Ландшафтная архитектура» [10, с. 41–45], до них можна також віднести доріжки і майданчики, підпірні стінки, альпійські гірки й водойми, каскади і фонтани, садові споруди, паркани, огорожі та інші.

Характеристика МАФ подається також у Законі «Про благоустрій населених пунктів (щодо визначення поняття малої архітектури)» № 5143 від 17. 09. 2009.*[8].

Результати вивчення комплексу малих споруд міста в проектах і в середовищі призводять до можливості поділу їх за призначенням і містобудівними якостями на шість основних груп: 1. монументальні твори архітектури і скульптури; 2. декоративні форми міста; 3. малі архітектурні споруди з інтер'єром; 4. елементи міського устаткування; 5. засоби зорової інформації; 6. малі інженерно-архітектурні споруди [7, с. 5–6]. Створена для урізноманітнення і збалансування міського середовища, вона, з іншого боку, цілком здатна і уніфікувати, спотворити його – як правило, в тому випадку, коли не дотримано відчуття міри. Бажано, щоб в архітектурі малих форм і в інших елементах благоустрою відбивались народні традиції. Творче вирішення малих форм архітектури повинно базуватися на раціональній уніфікації елементів, їх конструктивних вузлів та деталей, щоб зробити їх більш економічними [14, с. 3].

Досліджуючи тему МАФ, ряд авторів по-різному поділяють їх, наголошуючи на певних, доцільних і важливих, на їхню думку, аспектах. Зокрема в залежності від масовості і способу виготовлення Георгій Потаєв в статті «Методичні основи проектування малих ландшафтно-архітектурних форм» пропонує таку класифікацію МАФ: типові (випускаються у великих кількостях на великих підприємствах, замовлення по каталогу, популярні в міських об'єктах); серійні (виконуються за стандартними проектами невеликими серіями: лави, альтанки, перголи та інші); індивідуальні (виконуються по дизайнерських ескізах або кресленням, створюються спеціально на замовлення).

Всі МАФ, окрім сказаного вище, за способом виготовлення поділяються на дві групи: виготовлені за спеціально розробленими індивідуальними проектами; виготовлені за стандартизованими проектами із шаблонних елементів і конструкцій. Основні вимоги до МАФ: економічність, екологічність, естетичність, безпека, функціональність, універсальність та технологічність.

Слід звернути увагу також на те, що більшість МАФ виготовляються на підприємствах великими кількостями, за певними стандартами, та відповідають вимогам, передбаченим законодавством. Такі МАФ, здебільшого, не мають мистецької цінності, але повинні узгоджуватись із стилістичними особливостями тої чи іншої місцевості. Існують також МАФ, що розробляються індивідуально для заздальгідь спроектованого парку чи скверу, палацу чи площі. В такому випадку МАФ, в більшості випадків, стають культурною цінністю для міст, окрасою, що надає неповторності та індивідуальності навколишній архітектурі.

Класифікація МАФ дає нам можливість розділити їх за певними характерними ознаками на групи, які допоможуть в грамотному проектуванні ансамблю міста. Дасть можливість безпомилково визначати культурну цінність того чи іншого об'єкта. Серед авторів, які розглядають скульптуру в системі МАФ слід відзначити: М.А.Рениева, Е.С.Балакшину, Б.А.Биткіна, О.Б.Бондарева В.Ф.Дедюхіна, А.Г.Лазарева, Е.В.Лазареву, Г.А.Потаєва, П.И.Приходько, В.М.Свідерського, Н.Стойнова, В.С.Теодоронського, Г.Узунова. Ці дослідження є важливими для подальшого вивчення та визначення, яку саме скульптуру слід відносити до структури МАФ.

Вище подані класифікації вітчизняних та зарубіжних авторів свідчать про дещо різні точки зору щодо структурної характеристики МАФ. Під культурним потенціалом міста ми розуміємо здатність міської спільноти до розвитку через усвідомлення самого себе. Перехід до такого розуміння неодмінно означає, що від формальної інтерпретації культури як чогось зовнішнього, до чого можна лише долучитися, ми робимо спробу пересунутися у сутнісну інтерпретацію культури як міського світу. Цей світ створюється зусиллями всіх жителів — кого в більшій, кого в меншій мірі, але провідна роль у такому процесі належить усім тим, хто складає активну діяльну меншість, незалежно від того, яка спеціалізація і конкретна робота діяльної людини [6, с. 24]. Вже тому програма розвитку культури міста не може ігнорувати стан і характер міського середовища в її минулому і сьогоденні.

*В Законі сказано: «до малих архітектурних форм належать: альтанки, павільйони, навіси; паркові арки (аркади) і колони (колонади); вуличні вазы, вазони і амфори; декоративні фонтани і басейни, штучні паркові водоспади; монументальна, декоративна та ігрова скульптура; вуличні меблі (лавки, лави, столи); садово-паркове освітлення, ліхтарі; сходи, балюстради; паркові мостики; устаткування дитячих ігрових майданчиків; павільйони зупинок громадського транспорту; огорожі, ворота, грати; меморіальні споруди (надгробки, стели, обеліски тощо); рекламні та інформаційні стенди, дошки, вивіски; стаціонарні та пересувні малі архітектурні форми для здійснення підприємницької діяльності; інші об'єкти визначені законодавчими актами»

Найчастіше ландшафтну архітектуру представляють як завдання озеленення міст і селищ, вирішуване окремо, поза зв'язком з об'ємною архітектурою. Ситуація характерна як для реконструкції центрів існуючих селищ і малих міст, так і для новостворюваних центрів. Але саме в таких поселеннях, що мають досить низьку щільність малоповерхової забудови, і зберігаються можливості формування виразних архітектурно-просторових композицій. При цьому особливе значення набуває творче використання природної своєрідності місцевості.

МАФ є елементами, які завершують формування інтер'єру міста в функціональному та естетичному відношенні, а рівень їх досконалості служить показником рівня містобудівної культури в цілому [7, с. 3]. До сьогодні існує зневажливе відношення до цього роду архітектури. Це є частковим наслідком того, що, всупереч здоровому уявленню про економічну доцільність, прийнято було споруджувати кіоски, огорожі, стени для афіш і навіть дошки пошани в більшості випадків із німецьких матеріалів, начебто дешевих (здебільшого з дерева). Сформувалася погана традиція встановлювати малі форми архітектури (тимчасові або на зразок тимчасових), не узгоджуючи їх з містобудівними проектами [5, с. 3].

Мала міська скульптура здатна перетворити звичайний простір або ж підсилити існуючі переваги і розставити акценти в насиченому історичному центрі. У гіршому випадку вона може стати справжнім подразником, прикладом поганого смаку і неграмотності [11].

Порівнюючи ситуацію в міській скульптурі, що склалася на сьогоднішній день із радянським часом, очевидним буде різке збільшення бронзових і кам'яних композицій з однієї сторони, а з іншої — зниження професійних критеріїв, що призводить до деградації даного виду мистецтва. В ідеалі мала міська скульптура покликана створити або підкреслити неповторність і своєрідність кожного конкретного місця, призначена будити уяву і емоції. Адже саме через неї можливий зв'язок архітектури з образотворчим мистецтвом, яке естетизує оточення і життя людини, звертаючись до його почуттів і мислення одночасно, вносить різноманітність і гармонію, такі необхідні людині [16].

Витвори монументально-декоративного мистецтва часто стають основними компонентами міського простору (різного роду скульптура, декоративні об'єми, стели, дошки пошани, таблички з назвою населеного пункту). Досить важливим є правильний вибір, стилістичні ознаки та співрозмірність до місцевого ландшафту скульптури разом з іншими МАФ. У містах Західної України довгий час була поширена переважно монументальна скульптура. Сьогодні ж разом зі зміною ставлення до навколишнього середовища трансформуються і художні пріоритети. Міста з особливим інтересом збагачують свій простір плернерними скульптурними групами нового характеру та значення. У місті Івано-Франківську щороку проводиться свято ковальства, де поряд з іншими роботами створюють малу скульптуру, яку згодом розміщують у парках чи скверах міста.

Також гарним прикладом створення гармонійного предметно-просторового середовища є Пейзажна алея в місті Києві у дитячому сквері. Тут поєднання МАФ разом із скульптурою створює неповторну атмосферу, в якій мешканці мають можливість відпочити чи провести вільний час з дітьми. Парки і сквери, пішохідні вулиці і майдани — всі вони активно наповнюються і декоруються МАФ. Мала форма, як відомо, приваблює своєю співрозмірністю людині: змушує підійти до неї, торкнутися, сфотографуватися. Вона невід'ємна, а часом і вирішальна частина комунікації міста і людини. Саме МАФ роблять місто зрозумілим, приємним і доступним людині. Інколи населення мікрорайону проводить корисну роботу щодо благоустрою і озеленення мікрорайону, і така робота є досить цінною. Проте участь населення у благоустрої не завжди є достатньо кваліфікованою, що призводить, як показує практика, не тільки до спотворення проекту, але й до досить складних помилок, які важко виправити в майбутньому. Так, до прикладу, в деяких нових мікрорайонах можна спостерігати перевантаженість і випадковість насаджень, їх примітивність, строкатість асортименту рослин, застаріле обладнання площадок, автостоянок і інших пристроїв, кілометри непотрібних огорож. Малі форми і особливо скульптура часто дивують своєю наївністю, а інколи і грубістю [2, с. 4].

Кожне покоління залишає в місті свої «сліди» творчості. Ми всі захоплюємося досконалим просторово-пластичним відчуттям зодчих попередніх поколінь, але чомусь вкрай рідко здатні зберегти і продовжити первісну гармонію задуму [16]. Гарними прикладами у цьому випадку є скульптурні групи у парках та скверах радянського періоду. Зокрема казкові герої у гідропарку «Топільче» міста Тернополя, виготовлені з дерева, гармонічно доповнюють місцевий ландшафт. Хоча за останні десятиліття багато з них пошкоджені і потребують відновлення і реконструкції. Також прикладом використання скульптурних груп є фонтан та настінні барельєфи в Мукачеві Закарпатської області. У місті Яремче зразками скульптурних груп радянського періоду є фонтан і ландшафтна скульптура у санаторії Прикарпатський.

Багато МАФ не проходять перевірку часом. Часто їх руйнують, як невдалі приклади, і згадують лише на сторінках підручників чи спеціалізованої літератури. Деякі відновлюють, незважаючи на те, що час позбавив їх колишньої краси і привабливості. Класифікація МАФ дала нам можливість визначити приналежність конкретної з них до певної групи з подібними ознаками, спростивши в майбутньому в практичному відношенні проектування нових територій у просторі міста, в теоретичному: підготувати базу для детального вивчення МАФ у взаємозв'язку з середовищем. Переконані, що включення скульптури в перелік об'єктів МАФ дасть можливість оцінити їх значення і роль у ландшафтному дизайні міста, врахувати культурологічні та естетичні складові при проектуванні скульптури в майбутньому. Структура МАФ — це основа для законодавчої бази та встановлення їхньої культурологічної складової.

1. Абрамов В.М. Фонари для уличного и садово-паркового освещения / В.М.Абрамов, Г.П.Баданов, О.А.Свешников и др. — Ленинград : Полиграфкнига 1948. — 37 с.
2. Балакшина Е.С. Внешнее благоустройство микрорайона / Е.С.Балакшина. — М. : Издательство литературы по строительству, 1964. — 146 с.
3. Бартлов В.Э. Каталог малых архитектурных форм / В.Э.Бартлов — Минск : Победа 1980. — 198 с.
4. Биткин Б.А. Малые формы архитектуры (альбом проектов оград, заборов, ворот та калиток) / Б.А.Биткин. — Новосибирск : Типография №1 Новосибирского Облсполкома 1946. — 83 с.
5. Васильковский В.С. Малые формы архитектуры на городской магистрали. Автореф. дис. канд. архит. // В.С.Васильковский — Ленинград, 1966. — 25 с.
6. Глазычев В.Л. Городская среда. Технология развития. Настольная книга / В.Л.Глазычев, М.М.Егоров, Т.В.Ильина и др. — М. : Издательство Ладья, 1995. — 240 с.
7. Дедюхин В.Ф. Малые формы в архитектуре городов западной Сибири (на примерах Новосибирска, Омска, Кемерово, Барнаула и других городов) // Автореф. дис. канд. архит. // В.Ф.Дедюхин. — Новосибирск, 1972. — 26 с.
8. Закон України Про благоустрій населених пунктів (щодо визначення поняття малої архітектури) №5143 від 17. 09. 2009. / Верховна Рада України.
9. Кіоски і фонтани (Альбом проектів). Разраб. Гос. Архитектурными мастерскими / М. : изд. и тип. Гос. архитект. изд., 1949.
10. Лазарев А.Г. Ландшафтная архитектура / А.Г.Лазарев, Е.В.Лазарева. — Ростов-на-Дону : Феникс 2005 р. — 282с.
11. Ландшафт как основа архитектурного своеобразия центров поселений (статья журнала) [Электронный ресурс] / Л.А. Нордштейн, 2004. — С. 1 — Режим доступа : <http://ais.by/story/295>.
12. Николаевская З.А. «Садово-парковый ландшафт» / З.А.Николаевская. — М. : Стройиздат, 1989. — 159 с.
13. Ограждения для деревьев (скамьи, вазы). Главное управление по художественной промышленности комитета по делам архитектуры при совете министров СССР. // Москва : Государственное архитектурное издательство, 1940. — 24 с.
14. Свідерський В.М. Малі архітектурні форми. Видання друге, перероблене і доповнене. / В.М.Свідерський — К. : Будівельник, 1976 р. — 63 с.
15. Свідерський В.М. Малые архитектурные формы (ограды — фонари — вазы — скамьи) / В.М.Свідерський. — К. : Типография издательства академии архитектуры УССР, 1953. — 214 с.
16. Скульптура в городе [Электронный ресурс] / О.Н.Машарова, 2008. — С. 1 — Режим доступа : <http://ais.by/story/1460>.
17. Стори В. Мотивы садовой архитектуры (садовые беседки, павильоны, гроты, ограды, ворота, калитки, мостики, садовая мебель, трельяжи) / В.Стори. — С-Петербург : издательство П.П.Сойкина, 1911. — 22 с.
18. Теодоронский В.С. Строительство и эксплуатация объектов ландшафтной архитектуры: учебник для студ. высш. учеб. заведений / В.С.Теодоронский, Е.Д.Сабо, В.А.Фролова; под ред. В.С.Теодоронского. — 2-е изд., стер. — М. : Издательский центр Академия, 2007. — 352 с.
19. Хасиева С.А. Архитектура городской среды. /С.А.Хасиева : Учеб. Для вузов. — М. : Стройиздат, 2001. — 104 с.

В статті розглянуті малі архітектурні форми як неотъемлемые элементы городского пространства, с помощью которых можно достичь композиционного равновесия и создать комфортные условия отдыха и культурного развития. Выяснено, что скульптурные группы в сочетании с другими видами МАФ имеют не только эстетическое значение, но и принимают участие в построении пропорциональности и масштабности пространства. Доказано, что скульптура, наделенная художественными чертами и органически связанная с естественной средой, придает территории яркую неповторимость.

Ключевые слова: малые архитектурные формы, композиция, пространство, скульптура.

Small architectural forms as inalienable elements of town space, by means of which it is possible to attain a composition equilibrium and create the comfort terms of rest and cultural development, are considered in the article. It is found out, that sculptural groups in combination with other types of МАФ have not only an aesthetic value but also participate in the construction of proportion and space scale. It is well-proven that a sculpture, provided with artistic lines and organically related to the natural environment, gives to territory of bright uniqueness.

Key words: *small architectural forms, composition, space, sculpture.*

УДК 72.012 : 72.04(477.8)

Володимир Шпільчак, Уляна Шпільчак

ВРАХУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ЦІННОСТІ ІСТОРИЧНОГО МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА В ПРОЦЕСІ ЙОГО РЕГЕНЕРАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ)

Стаття стосується проблеми оновлення міського історичного середовища. Визначаються критерії цінності містобудівних об'єктів. Розглядаються напрями розвитку міського середовища міст Західної України.

Ключові слова: *середмістя, методи трансформації міського середовища, композиція, стиль.*

Дослідження зумовлене необхідністю теоретичного обґрунтування процесів трансформації історичного міського середовища. Середмістя відіграє важливу роль, оскільки, часто з ним асоціюється все місто. Як правило у центральній частині міст розміщені найбільш цінні архітектурні об'єкти з точки зору художності й історичності. Вони відзначаються розпізнавальною індивідуальністю і формують неповторний образ. Самобутність кожного міста, його індивідуальні риси – це калейдоскоп певних чинників: жителі, архітектура, ландшафт та ін. Незважаючи на те, що місто зазнає постійних модифікацій і змін, важливо зберегти його характерний історично сформований образ.

Мета статті – з'ясувати особливості процесу трансформації історичного міського середовища в Західній Україні у новітній період, охарактеризувати критерії цінності архітектури. Завдання дослідження: висвітлення тенденцій перетворень в архітектурі міста, вироблення рекомендацій щодо регенерації міського середовища.

Історичні будівлі, малі архітектурні форми і ландшафт міста сприймаються як зберігачі історичної пам'яті. Оскільки, процес трансформації історичного міського середовища є складним і багатоаспектним, існує потреба глибокого дослідження особливостей таких перетворень і формування методики їх проведення. В кожному окремому випадку необхідно проводити детальне вивчення архітектури міста, оцінку історичних містобудівних об'єктів, виділення пам'яток архітектури і будівель, які дисгармоніюють з історичною забудовою, а також комунікацій (просторові елементи), ландшафтних складових середовища. Проблема трансформації історичного міського середовища недостатньо вивчена. Це питання досліджувалися науковцями: М.Бевзом, В.Вечерським, Є.Водзинським, А.Рудницьким, Б.Посацьким, В.Тимофієнком, Б.Черкесом та ін.

При розгляді даної теми доцільно спиратись на нормативні основи. Проблема оновлення міського історичного середовища окреслена на законодавчому рівні і представляє сучасну методичну базу, через Закони України «Про охорону культурної спадщини» (від 08.06.2000р., зі змінами і доповненнями, внесеними 16.12.2004), «Про основи містобудування (від 16.11.1992 р. зі змінами, внесеними 08.02.2001 р.), «Про архітектурну діяльність» (від 20.05.1999 р.) «Про планування і забудову територій» (від 20.04.2000р.) тощо. Встановлені нормативи урегульовують питання, пов'язані з обмеженнями і раціональним використанням територій історичних ареалів та об'єктів, охорони і збереження історико-культурних пам'яток, визначення нової термінології, тощо.

Зустрічаються різні підходи до перетворень у міському середовищі, зокрема: регенерація, ревалоризація, ревіталізація, тощо. У кожному конкретному випадку використовуються інші методи. Регенерація спрямована на відтворення втрачених частин архітектурних ансамблів, комплексів, будинків і споруд, використовуючи прийоми компенсаційного будівництва, реконструкції, модернізації. Ревалоризація в архітектурі застосовується для «підвищення архітектурно-художньої цінності» передбачає використання принципів роботи: реставрації цінних об'єктів, реконструкції менш цінних і консервації окремих зразків, чи ансамблів. Ревіталізація, як «комплекс заходів

спрямовується на підвищення функціональної значущості», тому шляхом модернізації, реконструкції, ремонту у архітектурних об'єктах присвоюються нові функції, або відтворюються втрачені [4, с. 250–251]. Відповідно до потреб міста обираються варіанти оновлення історичного середовища.

Історико-культурна важливість і цінність містобудівних об'єктів є різною. Їх цінність визначається такими критеріями як давність, оригінальність вирішення, складність історії розвитку, зафіксована у архітектурно-просторовій структурі, високі естетичні якості окремих будівель, вдале вписання у ландшафт, присутність пам'яток архітектури, монументального мистецтва та ін. Відповідно підхід щодо трансформації повинен включати не тільки вивчення окремих об'єктів, а й комплексне дослідження історичного середовища. Слід також зазначити, що образ міста у сприйнятті проєктанта-фахівця і сприйняття того ж середовища пересічного жителя можуть відрізнятися. Сама відмінність у сприйнятті архітектури є природною, але важливо, щоб такі відмінності не були кардинальними.

Науковці виділяють три основні категорії містобудівних об'єктів за цінністю: пам'ятки містобудування, значний містобудівний об'єкт і рядовий містобудівний об'єкт. До першої категорії відносять забудову, яка має «індивідуальне об'ємно-просторове та планувальне вирішення, що характеризує містобудівну культуру певного періоду і відіграє важливу роль в композиції та образі міста й концентрує в своїх межах пам'ятки історії і культури [1, с. 236]. Прикладом таких об'єктів може служити забудова історичного центру у Львова, Кам'янця-Подільського, тощо. Основним напрямом роботи з такими об'єктами є дослідження і реставрація. Заходи щодо оновлення об'єктів цієї категорії повинні спрямовуватись у руслі консервації, музеєфікації, а відтворення втрачених фрагментів – шляхом наукової реконструкції.

До другої категорії відносяться містобудівні ансамблі, що становлять історико-мистецьку спадщину і розташовані у межах середмістя. Наприклад, площі Шептицького і Вічевий майдан в Івано-Франківську, площі Злуки і М.Грушевського у Луцьку, Центральна і Соборна площі у Чернівцях та ін. конкретні вияви. У даному випадку можна застосовувати тільки методи наукової реконструкції, часткової модернізації. Оновлення цих пам'яток необхідно спрямовувати виключно у руслі спадкоємності.

Третя категорія об'єднує забудову історичної частини міста, збереження і розвиток якої дозволяється проводити методами модернізації, а також комплексної реконструкції [1, с. 236]. Прикладом такої ситуації є центральні вулиці історичних міст Західної України, як вул. Незалежності, Шевченка, Чорновола у місті Івано-Франківську, вул.О. Кобилянської, Головна, Руська, Українська у Чернівцях, тощо.

Перетворення міського середовища повинне спрямовуватись на виявлення художньої цінності як окремих об'єктів так і вулиць та площ. Образний лад міського середовища формується взаємодією просторових образів і акцентних, фонових елементів архітектурних мас. Основою художньої виразності історичної забудови є співвідношення об'ємних і просторових форм, композиційна, стильова узгодженість архітектурних елементів, художня виразність, пластичність елементів. Образну характеристику вулиці можуть збагачувати будівлі насичені низкою композиційних акцентів, вдалих колірних чи фактурних співвідношень. Малі архітектурні форми і елементи ландшафтного дизайну у ракурсі естетики доповнюють забудову міста, можуть підсилювати композиційне звучання, а можуть і дисонувати із навколишнім устроєм.

Характерною рисою історичного міського середовища є повторення певного образного стереотипу з нюансами відхиленнями від нього в кожному з об'єктів. Науковці стверджують, що «такий важливий художній критерій як композиційна цілісність ансамблю визначається не стільки стильовою єдністю, скільки втіленням принципу повтору... Варіативний повтор поряд з контрастами, обумовленими опозиційним характером парадигматичних зв'язків між елементами образної системи мови архітектури, визначають два основних принципи формування ансамблю: композиційні контрасти на синтагматичному рівні формоутворення і композиційна єдність, обумовлена застосуванням принципу варіативного повтору» [6, с.248]

Важливою складовою формування образу міста є історичний ландшафт, який крім природних, географічних особливостей є вираженням матеріальної і духовної культури народу, представлений системою художньо-поетичного вираження його життя і діяльності. Науковці зазначають, що складовими елементами ландшафту міста є: «природні, які задаються географічними особливостями; архітектурно-будівельні, що представлені у вигляді будівель і споруд; соціальні, що відображають наявність певного етносу і його культурологічні та виробничі особливості [4, с. 289].

В традиції трансформації історичного середовища міст Західної України є період (1950–70 рр.) з нігілістичним ставленням до спадщини минулого. В українській архітектурі ці тенденції проявились

ще у 1930-х роках (приклад – Київ, Харків). У зв'язку з політичним тиском і бажанням перетворення історичних міст за «соціалістичним типом» відбулася заміна властивої українському містобудуванню ідеї міста як самодостатньої організованості на іншу, «яка не мала витоків у вітчизняній культурі, ідею міста як одного з функціональних елементів державного механізму, підпорядкованого господарському плану» [2., с. 188]. Це проявилось у включенні в історичне міське середовище будівель іншої масштабності і стильового вирішення, у заміні міських орієнтирів, тощо. Такі негативні тенденції особливо помітні у м. Дрогобич, де будівлі спримітивізованого функціоналізму розміщені поряд з пам'ятками архітектури і неузгоджена поверховість новобудов з історичним середовищем.

В останнє десятиліття тривожною тенденцією у переверненнях історичного середовища стало в окремих випадках домінування комерційного фактору. Це проявилось, наприклад, у розміщенні в центрі міста будівель завищеної поверховості і невідповідної масштабності [7, с. 255] Економічний інтерес у формуванні нинішнього вигляду міст відіграє чи не провідну роль. У світлі цих реалій нерідко нехтуються засади гармонійного розвитку: врахування особливостей попередньо сформованої композиції міста з її домінантами і акцентами, масштабами, силуетом, тощо. Випадки неналежного ставлення до історичного середовища є непоодинокі і зустрічаються по всій Україні.

Особливо гостро проявилися наслідки недбалої пам'ятко-охоронної політики в Івано-Франківську: теперішні трансформації завадили місту претендувати на почесне включення до списку пам'яток всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Наприклад, конкретні вияви маємо у спотворенні композиції історичного ансамблю площі Ринок. Дисонантами є новозбудовані вставки на пл. Ринок, 4, будинку «Арс-Дім» на пл. Ринок, 14, склобетонної будови «Легенда-центр» на вул. Вітовського, 7 [5, с. 97–98]. Такі будівлі аж ніяк не вписуються в архітектурний ансамбль основної історичної площі міста. Вони порушують попередньо сформовані масштаби і пропорції, художньо-стильову гармонію ансамблю, ретроспективний образ, нівелюють цінність історико-культурної спадщини середмістя. Тому виходить так, що основна домінанта – міська ратуша, композиційно втрачає своє значення. Порушення композиції, просторових зв'язків між елементами міського середовища у даному випадку породжує відчуття нагромадження і тісноти.

Будівлі різняться за характером впливу на міське оточення. Побудова нової споруди повинна узгоджуватись з історичним середовищем. За принципом впливової дії нових будівель їх можна поділити на три групи: будинки, які доповнюють забудову, будинки, які змінюють її, нейтральні до оточення.

Залежно від впливової дії і цінності конкретного об'єкта використовуються різні підходи щодо перетворень міського середовища. Стосовно цінної історичної будівлі, пам'ятки архітектури найбільш прийнятною є реставрація, чи реконструкція будівлі з максимальним наближенням до існуючої архітектурної стилістики. У випадку менш цінних архітектурних об'єктів можлива заміна об'єкта без послідовного зв'язку із раніше сформованим середовищем стосовно стилістики і композиції.

Художнє відображення середовища вимагає оцінки предметів і явищ міського середовища, яка би представила із мозаїки відомостей цілісну картину. Виразний мистецький твір створений за допомогою пластичних засобів і дизайнерських прийомів, чи то архітектурний ансамбль, чи певна споруда, пізніше стає асоціацією тієї місцевості, до якої вона приналежна. Адже, форма може містити символічне, алегоричне або атрибутивне навантаження. Проблема виразності впливає із доступності «мови форми». Тому знаки-символи, що складаються історично і на ґрунті певної культури, створюють особливий характер міста. Отже, ідея прочитується тоді, коли матеріал художнього образу адекватний до епохи і місця, в якому він застосовується [8, с.45–46].

Висновки. Дизайн міського середовища у новітній період проходить двома напрямками. Перший формується на засадах контекстуалізму, тобто, зберігається послідовний зв'язок із попередньо створеним архітектурним середовищем, гармонізація за принципами ансамблевості, але не без певних відмін, які би вказували на їх приналежність до теперішнього часу. Другий же різко обриває зв'язок із усталеним порядком і працює на контраст композиційний і стильовий. Різні напрями розвитку міст пояснюються відмінностями їх стратегій розвитку, які би якнайкраще відображали сутність і репрезентували характер спрямованості місцевості.

Визначено, що образ міста виражається через предметні асоціації. Архітектура, ландшафт у даному випадку сприймається символічно і передає ідейний зміст міських осередків. У більшості випадків історичні міста постійно змінюються, внаслідок цього їх образ теж розвивається. Тому є важливим зберегти ту художню виразність, яка створює неповторний характер місцевості.

1. Водзинський Є. Питання охорони містобудівної спадщини [Текст] / Є.Водзинський // Архітектурна спадщина України. Вип. 1 / За ред. В.Тимофієнка. – К. : Пам'ятки України, 1994. – С. 231–238.
2. Гончаренко М. Практика реконструктивних робіт в Україні 1930-х років [Текст] / М.Гончаренко// Архітектурна спадщина України. Вип. 1 / За ред. В.Тимофієнка. – К. : Пам'ятки України, 1994. – С. 188–195.
3. Мардер А. Архітектура: Короткий словник-довідник [Текст] / А.Мардер, Ю.Євреїнов, О.Планицька та ін: За ред. А.П.Мардера. – К. : Будівельник, 1995. – 335с.
4. Ремешило-Рибчинська О. Впливи християнської символіки на формування образу історичних ландшафтів [Текст] / О. Ремешило-Рибчинська // Народознавчі зошити. – 2003. – № 1–2. – С. 288–291.
5. Соколовський З. Проблема збереження архітектурної спадщини Івано-Франківська [Текст] / З.Соколовський // Матеріали міжрегіональної науково-практичної конференції Сучасні проблеми та інноваційні методи розвитку проектування. – 2011. – С. 97–103.
6. Ходорковський Ю. До питання про визначення художньої цінності історичної забудови міст України [Текст] / Ю.Ходорковський // Архітектурна спадщина України. Вип. 1. За ред. В.Тимофієнка. – К. : Пам'ятки України, 1994. – С. 239–249.
7. Шпільчак В. Станіславів – Івано-Франківськ : Місто давнє і сучасне [Текст] / В.А.Шпільчак, З. Б. Соколовський, М. Головатий. – Львів : Світ, 2011. – 296 с.
8. Шпільчак У. Моделювання художнього образу міського середовища. [Текст] / У.В.Шпільчак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім.В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – №2. – 2011. – С. 192–197.

Статья относится к проблеме обновления городской исторической среды. Определяются критерии ценности градостроительных объектов. Рассматриваются направления развития городской среды городов Западной Украины.

Ключевые слова: центр города, методы трансформации городской среды, композиция, стиль.

This article deals with problem of transformation of historical area of the city. The criteria values of urban objects are defined. The development directions of the urban environment of cities in Western Ukraine are considered.

Key words: central part of city, methods of transforming the urban environment, composition, style.

УДК 792.07

Надія Кукуруза

ДИНАМІКА ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті вперше проаналізовано мистецькі здобутки видатних українських акторів, які присвятили себе мистецтву художнього слова, зокрема в літературній композиції.

Ключові слова: літературна композиція, мистецтво художнього слова, сценічне мистецтво, літературні концерти.

Актуальність дослідження літературної композиції в сценічному мистецтві зумовлена тим, що, по-перше, вона, як мистецтво художнього слова, досить динамічно розвивалася у ХХ столітті; по-друге, потребує аналізу творчість видатних українських акторів, які присвятили себе цьому мистецькому напрямку.

Мета пропонованої статті – розкрити динаміку літературної композиції в періоди її становлення і розквіту на основі аналізу мистецьких здобутків окремих видатних українських акторів-читців.

Роком народження літературної композиції вважається 1924-й. Першими акторами, котрі відійшли від театру і повністю присвятили себе мистецтву художнього слова у формах літературного театру, стали в Росії О.Я.Закушняк і В.М.Яхонтов. О.Закушняк відкрив шлях читця-оповідача. В.Яхонтов, навпаки, проявив у своїй творчості великі можливості синтезу художнього слова з іншими видами і жанрами мистецтва [1, с. 91].

© Кукуруза Н., 2012–2013

Першими їхніми послідовниками в Україні стали Ростислав Івицький, Юрій Шумський, Павло Чуткий та інші. Літературні концерти театру одного актора поступово стали здобутком масового слухача. Викристалізувалися різноманітні творчі манери, індивідуальності. У програмах акторів-читців з'явилися фундаментальні літературні композиції та концертні відділи, присвячені творчості Т.Шевченка, М.Гоголя, І.Котляревського, М.Коцюбинського, О.Пушкіна, Максима Горького та ін.

Упродовж багаторічної творчої діяльності народний артист УРСР Ростислав Івицький випробував майже всі жанри в царині форми живого слова. За словами заслуженого артиста України Ю.Шейка, благословення на літературну естраду він отримав від самого Леся Курбаса.

Однак на естраді актор не відразу здобув широке визнання. Після роботи в театрі, кіно він остаточно знайшов себе і досяг найбільшого успіху саме в жанрі виразного слова. Велике значення мала і відповідність сценічних даних актора жанрові мистецтва, який він обрав.

Перші самостійні концерти Івицький розпочав літературною композицією про життя і творчість Т. Шевченка, яка отримала назву «Слово про Кобзаря». На той час це було нове явище в естрадному мистецтві, тому що такі літературні концерти не можна було назвати ні театральною виставою, ні звичайним концертним виступом, бо весь вечір «тримав» лише один актор. Без будь-якої допомоги, без партнерів, без декорацій і світлових ефектів він володів увагою публіки дві з половиною години.

Поринаючи в роль дослідника й автора, Івицький відшукав багато цікавого, маловідомого матеріалу для створення «Слова про Кобзаря», використав архівні документи, мемуари, листи, уривки з публікацій шевченкознавців і, звичайно ж, вірші та прозу Кобзаря.

Композицію «Слово про Кобзаря» актор весь час удосконалював, поповнював новими матеріалами, художньо-сценічними засобами, і тому вона витримала випробування часом і зберігалася в репертуарі Івицького до завершення його творчого життя. Це була найдовговічніша праця в доробку митця.

Про тонку і багатогранну гру актора найвдаліше писала «Літературная газета»: «Інколи перевтілення Івицького здаються дивом. Тільки що ми бачили Шевченка – літнього, стомленого, хворого, але незламного, готового до боротьби. І ось артист перевтілюється. Ні, він не переодягається, він навіть не приховує обличчя під маскою. Він тільки неквапливо натягає рукавички. Тембр голосу та інтонації змінюються. І перед нами – жандармський офіцер, бездушний кар'єрист, «слуга отечества» [2].

Наприкінці сорокових актор Івицький створив одну з найвдаліших своїх робіт – літературну композицію «Силует поета». Слід підкреслити, що Івицький не заглиблювався в ліричний світ Єсеніна, не прагнув органічно поріднитися з молодим блакитнооком ліриком, бо акторські дані Івицького (низького тембру голос, мужні риси обличчя і т. д.) не дали змоги такого поєднання. Мистецький досвід, життєві спостереження Івицького підказали, що Єсеніна-творця, його вдачу, характер можна трактувати по-іншому. Саме тому актор свідомо не включав до композиції суто ліричну лінію Єсеніна, оминав твори про кохання, а залишив саме те, що властиве тільки йому, Івицькому-читцеві. Він вміло підготував текст, вклав у його виконання свій гарячий, справжній темперамент, здатність небагатьма штрихами створити життєвий образ Єсеніна з його душевними суперечностями.

Композиція «Силует поета», в якій Івицький віднайшов «свого» Єсеніна, стала найяскравішим мистецьким явищем в українському літературно-естрадному жанрі.

Велика художня програма Івицького «Забутий жанр» засвідчила намагання актора відродити колись популярний, а з часом забутий жанр мелодекламації. У супроводі музики він виконував твори І.Тургенева, Максима Горького, В.Брюсова, О.Блока, С.Єсеніна та ін. Як митець Івицький вніс у розвиток художнього слова багато нового й цікавого не тільки за змістом, а й за виконавською манерою.

Мистецтво живого слова набуло справжнього масового розквіту як у професійному, так і аматорському мистецтві з п'ятдесятих років ХХ ст. У той час не тільки в Україні, а й далеко за її межами були добре знані імена майстрів слова – Р.Івицького, А.Сови, В.Дуклера, О.Лесникової, А.Паламаренка, С.Бондаренка, І.Петрова, лауреата Всесоюзного конкурсу І.Шведова, лауреатів республіканських конкурсів П.Кисельова, Л.Джигуль. Глядачі любили виступи Г.Булаха, А.Захарової, Н.Кандиби, І.Федорової, Г.Межакової, Л.Бондаренко, О.Срібного, Н.Мілютенко, П.Громовенка, Є.Яковенка, Ю.Шейка, О.Куцена, Т.Малишевської, Н.Камінської, Є.Кравченка, С.Малганова та інших, серед яких були переможці і дипломанти республіканських конкурсів художнього читання [3, с. 24–26].

Детальніше розгляньмо творчі підходи в роботі з літературною композицією окремих видатних акторів-читців.

Свідченням справжнього впливу мистецтва на серця глядачів були виступи заслуженої артистки УРСР Олександри Лесникової, яка свідомо і наполегливо запобігала найменшому штучному ефектові. Про це свого часу влучно зазначалося у пресі: «Читає вона наче розповідає. Дуже просто. Майже не користується жестом та мізансценами. Її концерт схожий на проповідь. Розумну, тонку, внутрішньо пристрасну, зовсім стриману» [4].

Наведемо приклад роботи Лесникової над композицією за романом В.Катаєва «Трава забуття». Артистка не урізноманітнювала свою оповідь чи то гумором (який часто виблискує на сторінках твору), чи то новітньою формою виконання. Оповідь вражала суворим лаконізмом голосових барв. Голос актриси звучав здебільшого на низьких регістрах, трагічно зворушливо.

Особливо вражав епізод про останні дні життя В.Маяковського, його похорон, фінал композиції, який звучить, немов заключний акорд симфонії, як останні музичні фрази.

Ось звичайні прозові рядки з першоджерела:

«Біля домовини безшумно змінювався караул. Не пам'ятаю, чи була музика. Мабуть, була. Але вона не могла заглушити тиші. З подвір'я по східцях піднімались один за одним його читачі. Вони йшли ланцюгом один за одним – заплакані, помертвілі – мимо вузьких вазонів з довгими, блідими парниковими трояндами...»

Але у виконанні О.Лесникової вони звучали, як монолог з драматичного твору. Збагачений наголосами, він набував образно-емоційного сприйняття, викликав асоціації скорботи, ритми траурної музики...

Біля домовини безшумно змінювався караул.

Не пам'ятаю, чи була музика. Мабуть, була...

Але вона не могла заглушити тиші.

З подвір'я по східцях піднімались

Один за одним його читачі...

Вони йшли ланцюгом – заплакані, помертвілі –

Мимо вузьких вазонів з довгими,

Блідими парниковими трояндами... [3, с. 75–76].

Заслужена артистка України Людмила Джигуль у жанрі художнього слова почала виступати наприкінці шістдесятих. Вершиною її майстерності стала програма «Леся Українка», до якої ввійшли діалог «Айша та Мохаммед», фрагменти з драматичної поеми «Кассандра», легенда «Забута тінь» та уривки ще з кількох поезій.

Діалог «Айша та Мохаммед» – яскравий приклад того, як артистка передавала найтонші душевні порухи, напружені думки і всю динаміку дії твору. Мохаммед веде спокійну розмову з дружиною. Айшу, його другу дружину, протягом багатьох років постійно непокоїть думка: чому Мохаммед її не любить, її, вродливу, люблячу й уважну до нього? Чому він любив першу дружину більше, ніж її? Айша тяжко страждає від цього.

...Я бачу добре, що ніколи

ти не любив мене так, як її,

не любиш і тепер, та й не полюбиш...

У творі немає бурхливого вияву драматичних сцен, пишномовних слів, але тут є психологічна лінія невлених людських почуттів. І артистка з великою майстерністю використовувала її, багатогранно і правдиво розкривала вічну тему – тему кохання.

Слухач замислювався разом з виконавицею з тієї хвилини, коли вона запитувала з тривожними інтонаціями в голосі:

Як і за віщо можна так любити

стару, негарну, навіть мертву жінку?

і зневажати гарну, молоду,

кохану і закохану, живу?

Після паузи голосом Мохаммеда вона відповідала:

Не рвися, любя, і не рви мене.

Є таємниці в Бога, їх збагнути

не важкося.

І знов страждання молоді жінки, болісний зойк з глибин її душі:

Скажи! Я хочу знати!

Знову велика пауза. Знову напруження думки. Очі виконавиці, її обличчя, руки і вся постать завмирили в мовчазному чеканні. Чи відкриє Мохаммед таємницю свого кохання до Хадіджі, до її померлої суперниці? Та чуємо похмурий і водночас безпорадний голос Мохаммеда:

Якби я сам те знав!..

Після цих слів від особи Мохаммеда Джигуль виконувала монолог, в якому крилися біль і здивування, щирість і задоволення від спогадів, а головне – таємничість його власних думок, яких він і сам не може розгадати:

От ти сказала:

*«Стару, негарну...» І в моїх очах
вона ні гарною, ні молодю
ніколи не здавалась. Не скажу я,
що я не бачив і не завважав
того нічого: Я злічив всі зморшки
у неї на обличчі... Літ її
мені й сусіди не дали б забути...
але в ній щось було... щось вічне, Айшо...
Мені здається, що воно живе,
і дивиться на мене крізь могилу,
і голосом таємним промовляє,
і всі мої слова та й думку чує...*

Після цього монологу – велика пауза. Нехай аудиторія замислиться, збудить свою уяву, хай слухачі уявлять, що героїня твору, Айша, зараз, під час цієї паузи, також напружено думає, зважає... Та ось знову від заздросців і ревностів Айша – Л. Джигуль благально запитує:

А тиє «вічне» є в мені, коханий?..

Є чи нема? Скажи!

І знову глядач разом з артисткою прагне відповіді: чи кохає ж він отак красуню Айшу? Нарешті, що ж було в тієї «старої, негарної» Хадіджі, яка навечно залишилася в душі і серці Мохаммеда? Ми чуємо слова Айші, мовлені тихим шепотом (але цей шепіт виразний і промовистий), із хвилюючим здриганням у голосі:

Що ж ти мовчиш?

Але відповіді від Мохаммеда Айша так і не дочекалась. Джигуль тут робила останні штрихи і закінчувала ремаркою, немов ставлячи крапку на цьому драматичному діалозі: «Мохаммед (*пауза*) мовчки встає (*пауза*) і йде з альтанки геть (*велика пауза*). Айша (*пауза*) падає додолу (*пауза*) на килим (*пауза*), риде в безсилій лютості».

Після цього стоїть деякий час, немов скульптура, мовчазна і замислена, даючи зрозуміти, що любов – безмежна, загадкова і незбагненна почуття. Артистка не вдавалася до будь-яких допоміжних засобів (аксесуарів, музики, світлових ефектів тощо); не було у виконавиці також фальшивих, непереконалих голосових відтінків, а все читання зосереджено на глибокому підтексті, на внутрішньому розкритті твору. Тільки виразний голос, різноманітна міміка обличчя та інколи скупий, ледве помітний, такий, що підкріплює головну думку, жест.

Людмила Джигуль досконало володіла передачею драматичного, великою силою правди. Вона так глибоко осягала суттєве у творі, що його герої зримо поставали перед слухачами, вони діяли в уяві глядачів, хвилювали, запам'ятовувалися! Практично все своє творче життя вона з незмінним успіхом виконувала цей діалог у концертах [3, с. 135–137].

Виступи Ігоря Шведова – актора-читця, письменника, заслуженого діяча мистецтв УРСР, народного артиста УРСР, його самобутнє мистецтво художньо-документальної розповіді – цікаве і несподіване явище на концертній естраді – продовжувалися від початку шістдесятих до початку двотисячних.

Автор і актор І. Шведов став зачинателем «партійно-публіцистичної» теми в жанрі виразного слова, першопрохідником у створенні на літературно-концертній естраді усно-мовного політичного портрета. За оцінкою народного артиста України О.Биструшкіна, «ми ще не осмислили до кінця значення Театру історичного портрета... Ігоря Шведова, який уже є набутком історії, але який, без сумніву, буде мудрою книгою для всіх шанувальників театрального мистецтва» [5]. Йдеться про унікальний синтез інтелектуальної роботи, літературної драматургії та сценічного мистецтва.

Одну із 17-ти «усних документальних книг», що понад 23 роки входили до репертуару моноспектаклів Київського державного театру історичного портрета, було присвячено великому гетьману Іванові Мазепі.

Значне місце у творчості заслуженого артиста УРСР, народного артиста України, лауреата Шевченківської премії Павла Громовенка займала поезія Т.Шевченка. Програму 1984 року «Ми не лукавили з тобою» заборонили офіційні органи як «соціально шкідливу» («Кавказ», «Послання...», «Розрита могила» та інші). До 175-ліття Т.Шевченка Павло Громовенко підготував програму «Та не однаково мені...». У його трактуванні поет поставав як людина широкої ерудиції, європейський інтелігент, котрий своє життя, помисли й талант присвятив своєму народові. Епіграфом моновистави Громовенка були рядки з твору П.Гірника «Твори Шевченка гнів, а не жура!».

Життя митця трагічно обірвалося у 56 років. Сьогодні творчість Громовенка потребує належного поцінування. За словами Неоніли Крюкової, «його духовний внесок у національне відродження України ще не вивчений» [6].

«Чарівником живого слова» називають українського майстра художнього слова, народного артиста України, Героя України, лауреата Шевченківської премії Анатолія Паламаренка. Власне, сьогодні саме Паламаренко в Україні й залишається єдиним представником жанру, який він сам для себе і визначив – «Слово».

Після літературного вечора «Остап Вишня», в якому він дебютував всередині шістдесятих років минулого сторіччя, ім'я актора Анатолія Паламаренка міцно утвердилося серед провідних майстрів українського художнього читання.

Який метод митця, як він працює над творами? Ось що каже сам актор: «Коли готував концерт за творами Остапа Вишні, вчив не тільки його гуморески чи уривки з фейлетонів. Вивчав його творчість – за книжками, листами, спогадами. Я прагнув увійти еством у спосіб його мислення, усвідомити, хто такий Остап Вишня, бо не маю права читати зі сцени «не Вишню», цебто домагаюся чи не найбільшої певності: так він писав, так він розумів, так би він читав. Це моє правило. Коли починає «захльостувати», я знаю: то вже почав промовляти я, а не Вишня чи Довженко. Читцеві-майстру слід пам'ятати: від нього чекають правди. Має бути думка у його читанні, має відчуватися темперамент відтворюваного характеру, але зась – піддатися емоціям і попливти за течією. Дивіться, один говорить зі сцени тихо, геть-таки пошепки, а до цього шепоту прислухаються, бо митець переживав усвідомлене» [3, с. 109].

Особливе місце у творчості Паламаренка займає його біль, його велика любов – Шевченкіана. Тонко відчуваючи раними душу поета, він створив неповторні самобутні сценічні полотна: композицію «Дума Кобзарєва», «Сон», до яких залучає спів кобзаря, музичний супровід. А програму за поемою «Гайдамаки» фахівці і слухачі вважають видатною подією в мистецькому житті наприкінці ХХ ст.

Паламаренко стверджує, що працюватиме з Кобзарем доти, доки живе, бо піднімається до нього весь час. Тільки недавно, вважає великий актор-читець, він знайшов правильний, логічний наголос у «Заповіті»: «Раніше, не заглиблюючись, інтуїтивно робив наголос на слово «кров». А тепер думаю: а чого «кров», а не «ворожу»? Я завжди намагаюся віднайти основне слово, а вже тоді додати емоційні відтінки. А коли робив наголос на «ворожуу», то подумав: а хто ж нам заважає будувати Україну? Воріженьки? Вони ж і видимі і невидимі...» [7].

Непересічна постать на культурно-мистецькому обрії України – народний артист України, актор Львівського національного академічного театру ім. М.Заньковецької Святослав Максимчук.

На початку сімдесятих в його репертуарі з'явилася драматична поема Лесі Українки «На полі крові», яка стала справді помітним явищем на українській літературно-концертній естраді (режисер – М.Мерзликін). Текст актор читав просто, без жодних допоміжних театральних засобів. Лише костюр, устромлений у низенький стовбур зрізаного дерева посеред сцени, асоціювався з мотикою, якою працює Юда, обробляючи своє поле. Мотикою він грізно і зі злістю погрожував своєму колишньому наставникові – Месії. Згадуючи про Нього, він з люттю замахувався на дідка-прочанина. Мотикою він копав землю, нею до нестями працював на власному полі, «не розгинаючись, не витираючи поту...». Спершись на мотику, він інколи замислювався. Здавалося б, зовсім незначна бутафорська річ, деталь, але це була справжня творча знахідка, талановитий режисерський винахід, який слугував протягом усієї суперечки для загострення психології характеру, створював психологічну настроєність, передавав боріння вірності зі зрадою, правди – з брехнею (це вкарбовувалося і в зорову пам'ять: безпомічний прочанин тут контрастував з образом дужого Юди з палицею в руках).

Новели Василя Стефаника «Моє слово», «Новина», «Сини», які виконував С. Максимчук, знайшли чи не вперше в Україні гідного втілювача в жанрі виразного слова. Емоційно насиченою

мовою актор досягав неймовірної приголомшливої сили, своїм трепетним голосом викрещував спалахи вогню, відкриваючи Стефаникові душевні болі та страждання.

У репертуарі С.Максимчука – твори десятків класиків української і світової літератури. Актор каже: «Якщо говорити масштабно, то найбільше мені допомагали – і у творчості, і в житті – Шевченко та Франко. Хто з них перший, хто другий, не берусь визначати, бо Шевченко – будить, а Франко – вчить. Часто можна почути, мовляв, кому те художнє слово сьогодні потрібне... Це – далеко не так. Слово – найвищий мій ідеал. Воно мене не зраджувало, і я йому ніколи не зраджував. І люди це відчувають» [8].

Сьогодні С.Максимчук глибоко переймається ситуацією, що склалася з мистецтвом художнього слова в державі. Він вважає, що незалежність Україна виборола завдяки Слову. А тепер Слово – понівечене, перетворене на іржу, а література залишилась на маргінесі [9].

Народна артистка України, лауреат Державної премії України ім. Т.Шевченка, Герой України Неоніла Крюкова – актриса з принциповою громадянською позицією. Всупереч заборонам радянського режиму підготувала 17 сольних концертних програм за творами українських письменників. У 1981 році разом із Галиною Менкуш Крюкова наважилася поставити моновиставу «Маруся Чурай» за забороненою поемою Ліни Костенко. 1986-го актриса однією з перших виступила в Чорнобилі перед ліквідаторами.

Неоніла Валеріївна намагалася донести українське слово й дітям. Її виступи пам'ятають у сотнях шкіл, куди філармонія направляла актрису з плановими виступами. Н. Крюкова згадує: «Я дуже любила по школах ходити. Дітки мають душу незачерствілу, до них легше достукатися. Приходиш у зал – а там восьми–одинадцять класи. Учителька, буває, ледве дає раду з одним класом, коли діти шумлять, а мені треба взяти в руки триста підлітків. Вони дивляться зухвало, іронічно. Треба подолати ту іронію і щось у їхні душі посіяти. Діти чуткі до фальші. Бувало, і по півтори години читаю свою програму, виходжу – вишиванку можна викручувати. Ось доходжу до моменту, коли Маруся Чурай іде на прощу, каже дякові, що „хотіла жити, а життя не вийшло, хотіла вмерти – люди не дали». А дяк їй:

*Моя ти голубичко,
Страданіє, як кажуть, возвиша.
От я й дивлюсь, у тебе таке личко,
Що в ньому наскрізь світиться душа.
А як подумать, дівчинко моя,
То хто ж із нас у світі не розп'ятий?
Воно, як маєш душу не з льодини,
Розп'яття – доля кожної людини...*

У дітей слеза бринить на оці, і я розумію, що душі в них не з льодини...» [10].

Після розпаду Радянського Союзу, поступово, жанр художнього слова майже зник з літературної естради. А з ним – загальний рівень виконавського мистецтва. Культура слова замінилася сурогатом. В основі цього сумного явища лежить руйнація читецької школи. Ця специфічна культура виходила від майстрів художнього слова, а її відтворення сьогодні практично зупинено. Не можна сказати, що суспільство втратило інтерес до художнього читання. Суспільство просто позбавили цього мистецтва. Припинилися дослідження та розробки в цій сфері. Зникли матеріали, присвячені мистецтву живого слова. Літературні вечори взагалі відійшли в минуле. Серед штатних одиниць філармоній залишаються посади «артиста розмовного жанру», та сольні виступи професійних акторів-читців, на жаль, не збирають великих аудиторій, не набувають широкого резонансу, частіше вони стають поодиноким мистецьким явищем.

Таким чином найвищої популярності мистецтво літературної композиції в українському культурологічному просторі досягло в період 50–80-х рр. ХХ ст. Починаючи з 90-х, на її сценічне втілення представлене творчістю незначної кількості митців художнього слова і переважно старшого покоління. Кінець 90-х і початок ХХІ ст. означив поступовий перехід літературної композиції в зону театру, де для її реалізації частіше використовують акторські підходи; в експериментальних театрах-лабораторіях, а недраматургічний матеріал модифікується у новітні сценічні форми.

1. Кукуруза Н.В. Літературна композиція: історія, традиції, сучасна практика / Н.В.Кукуруза // Вісник Прикарпатського університету. 2011–2012. Мистецтвознавство. Вип. 23. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2011–2012. – С. 90–94.

2. Литературная газета. – 29.12.1966.
3. Русанов В. Н. Майстри живого слова / В.Н.Русанов. – К. : Мистецтво, 1974. – 176 с.
4. Советская культура. – 19.06.1965.
5. Килимник Ю. Жива книга про гетьмана. Національного героя більше знають у Європі, ніж в Україні / Юрій Килимник // День. – № 13. – 29 січня 2009 р.
6. Гнатюк Н. Тернова доля Павла Громоуєнка [Електронний ресурс] / Ніна Гнатюк // Незборима нація. – № 13, грудень. – 2002. // Режим доступу : <http://nezbogyma-naciya.org.ua/show.php?id=377>.
7. Константинова К. Один у «Слові» – воїн. Анатолій Паламаренко: «...і що ж то таке з нашою Україною?» / Константинова Катерина // Дзеркало тижня. – № 24. – 27 червня – 3 липня 2009 р.
8. Зьобро О. Святослав Максимчук: «Шевченко будить, а Франко вчить» / Оксана Зьобро // Високий замок. – 23.12.2011.
9. Зьобро О. Святослав Максимчук: «Слово мене не зрадило, і я його не зрадив» / Оксана Зьобро // Високий замок – 11.03.2011.
10. Душа – як вогник на вікні [Електронний ресурс] // Україна молода // Режим доступу : <http://umoloda.kiev.ua/number/163/0/45746/>.

В статтє впервые проанализированы творческие достижения выдающихся украинских актёров, посвятивших себя искусству художественного слова, в частности литературной композиции.

Ключевые слова: литературная композиция, искусство художественного слова, сценическое искусство, литературные концерты.

In the article are first analysed artistic achievements of the famous Ukrainian actors, devoting themselves to the art of artistic word, in particular to the literary composition.

Key words: literary composition, art of artistic word, theatrics, literary concerts.

УДК 391.9 : 7.011

Тетяна Кротова
БРИТАНСЬКИЙ ДЕНДІЗМ: АТРИБУТИ УНІКАЛЬНОГО СТИЛЮ

Робота присвячена аналізу складових елементів костюма денді в контексті романтичного індивідуалізму першої половини ХІХ ст. в Англії. Охарактеризовані канони дендістського кодексу, розглянуто прояви індивідуального смаку в деталях, сформульовано протиріччя між зовнішнім знаком дендізму – костюмом та внутрішньою сутністю його носія.

Ключові слова: дендізм, англійський стиль, чоловічий костюм, дендістський кодекс, смак в деталях.

Наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ століття вплив британських традицій на європейську моду виражався у стриманості й спрощеності костюма, в переважанні зручних і практичних його форм. Саме у цей період англійська культура елегантності породжує ще один модний тип – дендізм. Спочатку він виникає як особлива модифікація англійських традицій вишуканого смаку і джентльменства, а з 1820-х років стає загальноєвропейською модою, зберігаючи в своїй основі початковий набір національних рис у костюмі.

Появі нового модного типу значною мірою сприяла висока репутація Лондону як «майстерні світу» і столиці розкоші. Середовище дендізму склали аристократія і представники середнього класу. В Англії, країні з розвинутою демократичною традицією, склалися найбільш сприятливі умови для вільного самовираження цих соціальних верств. Ці фактори підтримувалися і культурною ситуацією, коли в літературі і мистецтві панують романтичні настрої. Саме романтизм надав основної уваги вільній творчій особистості та права їй диктувати свою волю суспільству.

Біля витоків традицій дендізму стоїть англієць Джордж Браммелл (1778–1840) – перший і найвідоміший денді. Саме йому присвячували трактати і романи найвідоміші англійські й французькі літератори.

Дендізм як культурна традиція висвітлювалася в працях зарубіжних і російських вчених. Слід зазначити, що більшого розкриття вона отримала в галузі літератури, аніж у мистецтвознавчих

© Кротова Т, 2012–2013



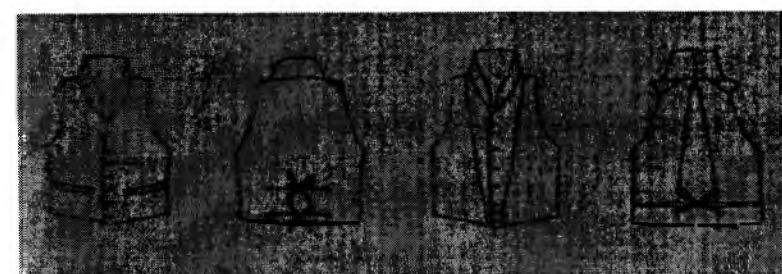
Лл.2. Статуя
Браммелла роботи
чесько-британського
скульптора
Ірени Сідлецької.
м. Лондон, 2002 р.



Лл. 3.
Фрагменті фото
чоловічого костюма
1815-20-х років з
колекції
музею Вікторії й
Альберта, м. Лондон



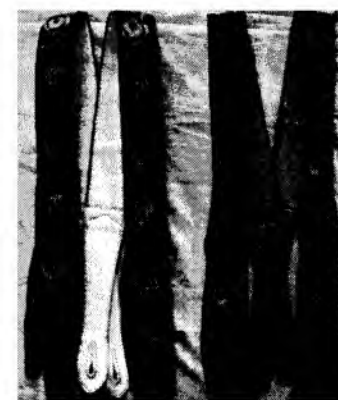
Лл. 4. Технічний рисунок чоловічого фрака 1815-20-х рр.



Лл. 5. Технічний рисунок чоловічих жилетів 1815-20-х рр.



Лл. 6. Т.Жозеф. Автопортрет (фрагмент). 1826 р.



Лл. 7–9. Чоловічі помочі 1805-30-ті рр.

Під жилет вдягалася біла сорочка із широким жорстким комірцем, який підпирав підборіддя, і це надавало його володарю злегка гордовитого вигляду (Лл. 6). Сорочка до 30-х років ХХ ст. буде елементом костюма, який носили виключно під жилет і фрак. І повністю прихованою частиною гардеробу були помочі, котрі як елемент одягу увійшли в моду в 1787 р. (Лл. 7–9). Спочатку вони склалися з пари саф'янових ремінців, перекинутих через плечі й прикріплених до гудзиків штанів по боках спереду і ззаду. Пізніше їх робили з шовку, бавовни, полотна або бархату, вишивали хрестиком і гладдю.

Браммелл, який завжди слідкував за бездоганим виглядом своїх штанів, надавав великого значення помочам, оскільки вони разом із придуманими ним штрипками (про них мова піде нижче), не дозволяли утворюватися зморшкам на штанах.

Він також ввів у світську моду вузькі довгі панталони (*inexpressibles*). У 1810-ті роки короткі штани щільно-прилеглого силуету до коліна поступово витісняються панталонами – прототипом сучасних брюк (Лл. 10).

Вони використовувалися спочатку у військовому одязі (військо Наполеона), а потім у світському костюмі. Вільніші штани вдягали вдень, а для вечірніх прийомів були обов'язковими традиційні короткі штани (кюлоти) до колін з панчохами. Завершували ансамбль до блиску начищені чоботи.

Проблема з панталонами для денних виходів полягала у тому, що через вільний крій на тканині утворювалися складки, а це псувало естетичний вигляд. Браммелл з його тонким смаком не міг винести таких погрішностей і проводив довгі часи з кравцями, обговорюючи можливі фасони. Нарешті він запропонував спеціальну систему гудзиків внизу штанин і штрипки (Лл. 11) – введені ним новації, котрі були повністю приховані під високими гессенськими чобітками [11, с. 140].

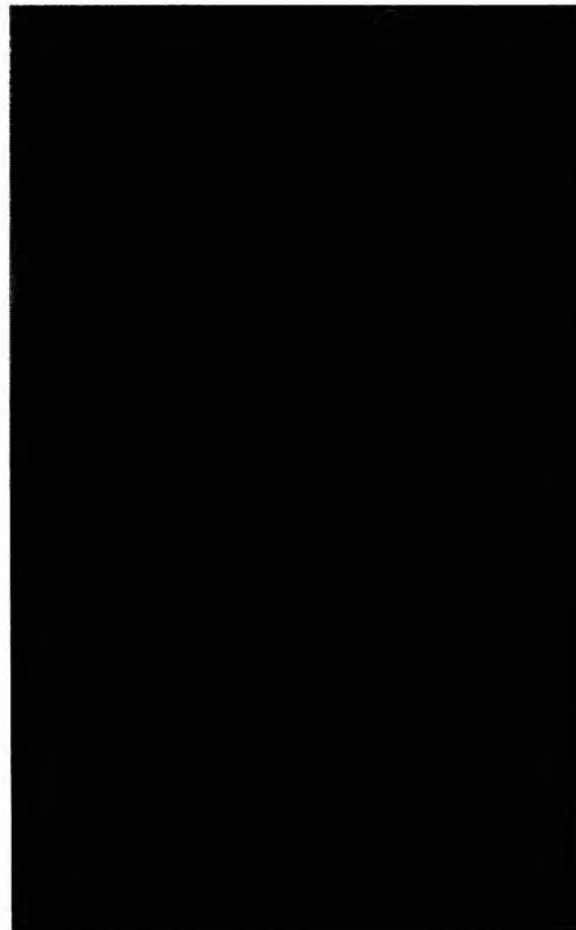
В результаті був досягнутий ефект гладких панталон, і деякий час ніхто не міг зрозуміти таємницю цього ефекту. Засобом наближення до скульптурності костюма було досягнуто приємного естетичного вигляду.

Кожна знахідка вважалася поетичною і унікальною. Репрезентація себе у вищому світі за системою Браммелла передбачала неухильну зміну одягу. Його детальний опис наводить О.Вайнштейн: «У першу половину дня він носив, як й інші джентльмени, гессенські чобітки і панталони або високі чоботи з відворотом і штани з оленячої шкіри; синій фрак зі світлим або бежево-коричневим жилетом. Цей костюм був бездоганно підігнаний на найкращу в Англії фігуру. Його вечірній ансамбль складав синій фрак, білий жилет, чорні панталони із тугими застілками на гудзиках у коліна, полосатих шовкових панчіх і складного циліндра» [5, с. 89]. Прикрасами слугували гудзики фрака з латуні, проста каблучка на руці та золотий ланцюжок для годинника.

Ранковий фрак мав бути світлішим за вечірній, а ввечері після опери джентльмен обов'язково заїжджав додому, щоб змінити шийну хустку перед візитом або світським прийомом, вдягнути вузьконосі бальні туфлі. Рукавиці слід було змінити шість разів на день, щоб при рукостисканнях вони завжди були свіжими. Їх фасон був особливого, зручного крою, а шили їх декілька кравців: один – долоню, другий – великий палець, третій – решту чотири пальці.



Лл. 10. Чоловічі панталони (inexpressibles), 1820р.



Лл. 11. Штани зі штрипками, 1920р.

Лаконічний костюм при зовнішній суворості, простоті та стриманості, передбачав також часту змін предметів одягу і аксесуарів. Елегантній людині потрібно було на тиждень 20 сорочок, 24 кишенькові хустки, 9 або 10 літніх панталон, 30 шийних хусток, дюжину жилетів і панчіх на власний розсуд. Це був новий модний кодекс джентльмена.

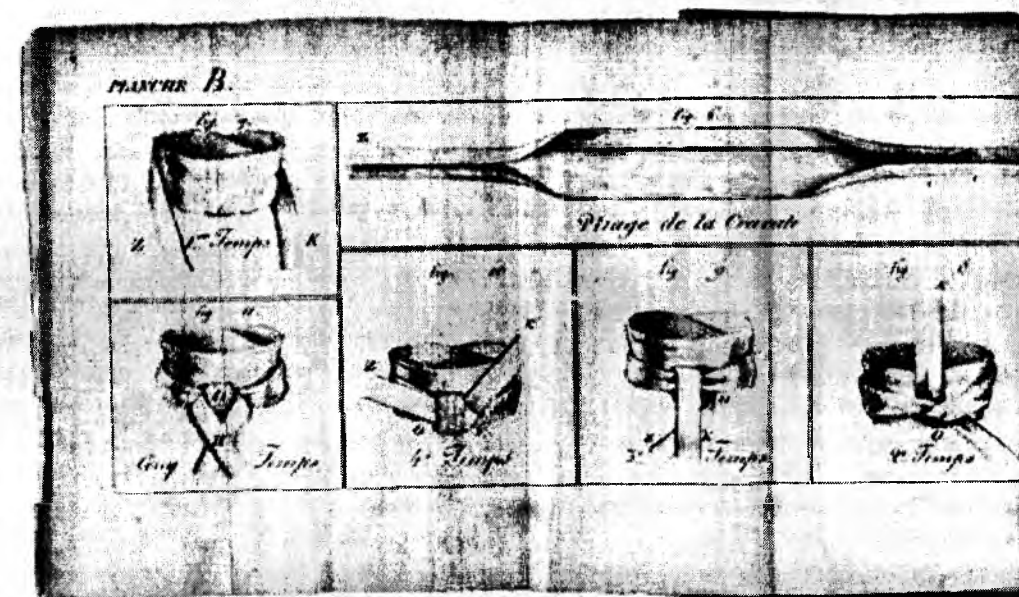
Слід приділити особливу увагу індивідуальному смаку в деталях, який постійно демонстрував володар. Такими елементами костюма була окрім красивого жилету шийна хустка. З часом мистецтво зав'язування шийної хустки набуло статусу особливого дендістського хобі: цьому заняттю присвячували по декілька годин на день. Р.Барт зазначав, що костюму довелося вести хитру гру з теоретичною однаковістю, нав'язаною революцією й імперією: «Тоді в одязі й виникла нова естетична категорія, якій судилося довге майбутнє... – а саме деталь. Коли вже не можна було змінити фундаментальний тип чоловічого одягу, не посягнувши на принципи демократії й праці, то функції відмінностей в костюмі цілком взяла на себе деталь («дрібничка», «не знаю що», «манера» тощо). Відтепер достатніми позначеннями найтонших соціальних відмінностей стали вузол краватки, тканина сорочки, пряжки на черевиках; водночас соціальні переваги, котрі за демократичними правилами вже не можна було грубо демонструвати, стали маскуватися і сублимуватися у такій новітній цінності, як смак, або навіть вишуканість [3, с. 212–213].

Ретельний підбір аксесуарів та дрібниць завершував враження унікальності денді. Особливим об'єктом браммелловського костюма була шийна хустка, а мистецтво її зав'язування стало темою багаточислених легенд, за однією з яких йому, щоб досягти досконалого вузла, доводилося витратити на це кілька годин. Принципова новизна зусиль Браммелла полягала не лише у пошуку тієї єдиної форми вузла, що поєднувала в собі елегантність і недбалість, але й в умінні фіксувати знахідку: він перший додумався, що можна надати стійкого контуру хустки завдяки накрохмалюванню. Як говорить ще одна легенда, цей секрет він ретельно зберігав, і розкрив його лише перед від'їздом з Англії, залишивши друзям записку з одним єдиним словом «starch» (крохмал). Накрохмалена шийна хустка – єдиний можливий в неокласицизмі варіант складки.

У книзі «Мистецтво зав'язувати краватку» висловлюється припущення, що помітне зростання популярності шийних хусток пояснюється загальним похолоданням клімату між 1645 і 1715 рр., а також пониженням сонячної активності [7, с. 13]. Імовірність такого припущення має місце, якщо згадати, що за часів античності носіння шийних хусток було пов'язане із необхідністю захищати горло від холоду за допомогою шматка вовняної або шовкової тканини. Новий і оригінальний спосіб зав'язування вузла, виникнення якого відносять до часів битви при Стеенкерку (Фландрія) у 1692 р., розповсюджується в Англії у 1690-ті. «Стеенкерк» представляв собою довгу, як шарф, краватку, кінці якої були прикрашені бахромою або мереживом. Її затягували не дуже щільно, переплітаючи кінці та залишаючи їх вільно звисати, причому один з них заправляли у петлю лівої сторони камзолу.

Менш вишуканим, аніж «Стеенкерк», була широка краватка Stock, що виникла на початку XVIII ст. як частина військової форми для піхоти в Англії й Німеччині. До нього одразу проявили інтерес молоді люди, які хотіли продемонструвати своє ставлення до військової сфери. Широка краватка прижилася і була модною протягом трьох чвертей століття. Вона представляла собою шматок білого мусліна, складеного у вигляді вузької стрічки, що оберталася навколо шиї один чи два рази і скріплювалася спереду булавкою.

Разом із розвитком філософії дендізму (і як його результат) пік своєї популярності досягли і шийні хустки. На тлі спрощення самого одягу манера носіння шийної хустки піднеслася до рівня справжнього мистецтва. Виникло безліч способів зав'язування цього елемента костюма. Не одна книга була написана з метою допомогти чоловікам оволодіти тонкощами створення шедевра смаку. Книга «Мистецтво зав'язування краватки» [10] була видана в Лондоні у 1828 році. Новинка розповсюджувалася видавцем Оноре де Бальзака, і тому багато людей вважали, що популярна книга належить його перу. Сьогодні вважається, що насправді автором був Еміль-Марк де Сен-Ілер, а Бальзак написав лише передмову. Книга витримала одинадцять перевидань і користувалася величезною популярністю в Європі. Трактат описує 32 способи зав'язування шийної хустки в шістнадцяти уроках, наприклад, «а-ля Байрон», «кінський комір», «східний», «американський» тощо (Лл. 12, 13). Усі вони представлені у супроводі схем і фотографій; книга також містила нариси краваткових вузлів.

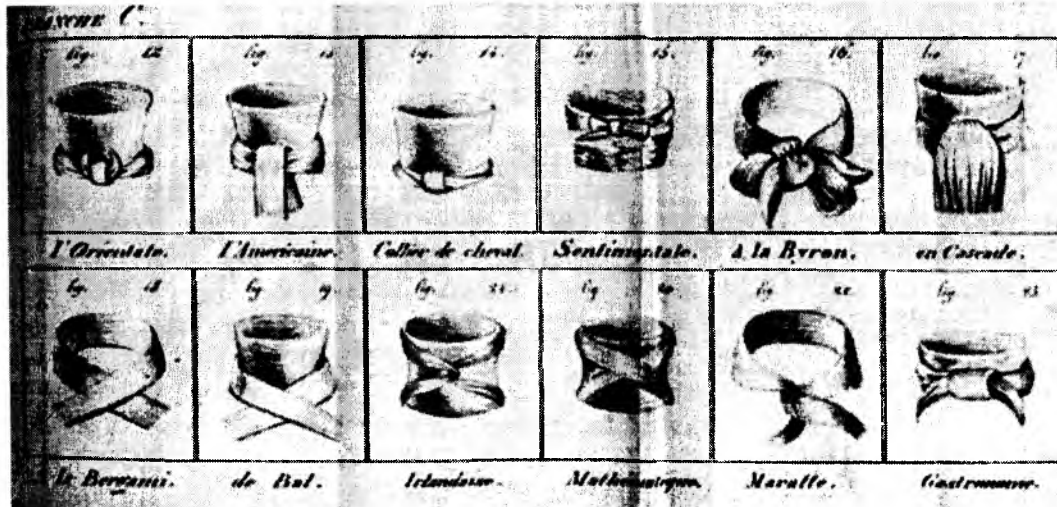


Лл. 12. Способи зав'язування краваток, опубліковані у трактаті «Мистецтво зав'язування краватки» 1828 р.

Першоосновою для нововведеного стилю чоловічого костюма були чисте тіло і чиста білизна. Новатор надавав вигляду ритуалу ранковим туалетам, чистивши зуби особливим порошком, склад якого зберігав у секреті. На відміну від своїх сучасників, котрі заглушували парфумами запах тіла, Браммелл щоденно приймав ванну і не користувався ними. Прання сорочок також було щоденним. Браммелл ввів у моду акуратно пострижене і чисто вимите волосся (у той час як раніше його відпускали, завивали, пудрили або носили перуки), чисте гоління, щоденне приймання ванн з молока, турботу про красу нігтів. Усі ці тілесні техніки були основою його особистого стилю.

Модний костюм – лише складова індивідуального стилю денді. Найбільш тонкий і невловимий аспект феномена Браммелла полягав в його особливій стратегії – із жорсткою особистою владою у

світському товаристві, віртуозним володінням світською поведінкою. Про це писав Ю.М.Лотман: «Мистецтво дендізму утворює складну систему власної культури, що зовнішньо проявляється у своєрідній «поезії витонченого костюма». Костюм – зовнішній знак дендізму, однак зовсім не його сутність» [6, с. 124]. Манери денді базувалися на майстерному поєднанні сухості й безпосередності, шанобливості й дотепному цинізмі, смаку й харизми, здатності оживляти будь-яку компанію, жартувати й вести легку, витончену бесіду зі співрозмовником. «...дендізм набував забарвлення романтичного бунтарства. Він був орієнтований на екстравагантність поведінки, що ображає світське товариство, і на романтичний культ індивідуалізму» [6, с. 123]. Головними принципами поведінки денді були три знаменитих правила: нічому не дивуватися; зберігаючи безпристрасність, дивувати несподіванками; зникати, як тільки досягнуто враження.



Іл. 13. Способи зав'язування краваток, опубліковані у трактаті «Мистецтво зав'язування краватки» 1828 р.

Найвідоміший денді блискуче володів мистецтвом легкої риторичної галантності. Вплив на світське товариство був безспірним також завдяки надзвичайній популярності серед жінок. Умінням розвеселити компанію, джентельмен успішно залучав до дамського кола і чоловіків (в Англії це було проблемою – британські чоловіки проводили багато часу в клубах, куди жінкам вхід заборонено). До того ж, він тримався як рівний із видатними людьми тієї епохи, підносячись своєю безпосередністю до їх рівня.

Ще один стандарт, який був канонізований у дендістському кодексі – уміння володіти своїм тілом, технікою елегантних жестів, точністю рухів, що розвивалося завдяки обов'язковим урокам танців, практиці світських прийомів, а для чоловіків – ще й участю у спортивних іграх. Графічна завершеність дендістських жестів виникла завдяки вмілому поводженню з аксесуарами. Тростиною можна було недбало гратися на прогулянці.

Завершальним етапом його туалету був вибір табакерки (Браммел був відомий своєю колекцією табакерок, виставлених на столику в гостинній для відвідувачів). Нюхання тютюну він також перетворював на міні-перфоманс. Він стояв в особливій позі, тримаючи табакерку лівою рукою, демонструючи чітку лінію жилету. Відкриваючи табакерку миттєвим клацанням великого пальця, він діставав щіпку правою рукою настільки відточеним жестом, що глядачі встигали помітити і золоту каблучку, і витончено розшиту носову хустку, що виглядала з рукава, і манжети його сорочки, які виступали рівно настільки, наскільки вимагав його бездоганний смак.

Кожен другий молодий аристократ вважав себе прихильником Браммелла, жоден світський прийом не обходився без його участі. Браммел був президентом дендістського клубу «Ватъе» і диктував там моду на все. До клубу був прийнятий і лорд Байрон. Те, що спочатку дивувало, стало звичним. Прихильниками естетики дендізму були Д.Байрон, О.Бердслей, Р. де Монтезью, О.Уайльд, Д.Уістлер та ін. Отримало потужний розвиток і явище російського дендізму в обличчі О.Пушкіна, П.Чаадаєва, П.В'яземського, М.Кузьміна, та ін. Протягом усього ХІХ ст. форми костюма залишалися майже незмінними, змінюючись лише в нюансах. У цей період, коли Росія була дуже близька до Європи, як пише А.Васильєв [4], вишукана елегантність, рафінований смак цінувалися разом з такими суто чоловічими якостями як мужність, чесність, благородство і милосердя. Автор висловлював захоплення особливостями типажів чоловічої краси, регламентом чоловічої елегантності, аксесуарами чоловічої моди, якими були елегантні жилети, фетрові шляпи, запонки,

булавки, квітки в петлицях, шовкові хусточки в кишенях піджаків, мундштуки, трубки. «У всьому видно витончений смак і почуття міри, які у поєднанні з вишуканою мовою є такими характерними для образу руського елегантного чоловіка початку ХХ ст. і можуть послугувати гарним прикладом для сучасних денді» [4, с. 3].

Що ж до родоначальника культурної традиції, та на нього чекала незавидна доля. Після світських тріумфів, коли спадок батька був витрачений, загрузлий у боргах і кредитах, у 1916 р. він переховується у Франції. У 1822 р. написав працю «Чоловічий і жіночий костюм», яка була знайдена сто років потому. У 1835 р. кредитори розшукали боржника і доставили до в'язниці. Викуплений звідти друзями, пережив кілька апоплектичних ударів; жебраком і божевільним у 1838 р. опинився у психіатричній лікарні, через два роки помер. А скільки тріумфів, слави, блиску, – і навіть ціла культурна традиція! Його наслідували й наслідують (але вже засобами наступних століть), під вигаданими іменами він був героєм багатьох літературних творів, його життя і «кодекс» спостерігали і описували біографи, про нього знято декілька фільмів. У чому ж корінь гостроти протиріччя «еталону вишуканої елегантності» й «нікчемної особистості»?

Висновки. Підводячи підсумок, дозволимо собі висловити декілька суб'єктивних позицій. Браммелл не відкрив принципової новизни в костюмі. Вся друга половина ХVІІІ століття в Англії у сфері моди пронизана позбавленням декоративності, рухом модних тенденцій у бік спрощення, комфорту, наближенням до природності. Браммелл «виник» на тлі невинного економічного і культурного розвитку Англії з вже встановленими канонами англійського національного стилю в костюмі. Браммеллу, аби ствердитися в суспільстві, було доступне лише заняття з вдосконалення модного образу, технік тіла, поведінки. Він, застосовуючи прийоми несподіваності, шоку, виклику, поведінкового гротеску, до чого і привернув увагу суспільства, просто послугував яскравою «рекламою» вже розвиненого стилю, і, треба визнати, не позбавлений творчого начала, здійснив певні нові доповнення. Лише для нього перебування у світі моди стало виключно єдиним змістом життя, модне товариство, або навіть товариство творчих людей, небайдужих до моди, стало для нього сферою життя, задоволення потреб, самореалізації. В його житті цілком відсутня мораль. Хіба не є небезпечним не мати самого змісту – соціальної, професійної, творчої реалізації?

Цей феномен переконує, що мода не може існувати лише заради моди, її призначення – бути проміжною субстанцією між внутрішньої сутністю особистості й реалізацією смислів її буття. Якщо зовнішня «оболонка» не є вираженням певного змісту, це приречене, як бачимо, на крах. Близько зовнішньої «оболонки» зник, життєві смисли відсутні, – у такому положенні головний денді не зміг «опуститися і зглянутися» на зв'язок із практичними формами життя. І коли зустрічаєш в літературі тези типу «Принципи, закладені Браммелом, лишилися в основі чоловічої моди із певними змінами до сьогодення», то розумієш і причини настільки «тривалої культурної традиції»! Треба розуміти те, що культурна традиція дендізму існує завдяки самодостатнім особистостям, реалізованим у сферах літератури, мистецтва, політики, державної діяльності, які запозичили складові так званого дендістського кодексу – закріпленого Браммелом вже існуючого англійського стилю – виходячи з реалізації життєвих потреб.

Тому, нашим переконанням є те, що англійський стиль, що характеризується простотою і універсальністю, остаточно одержав перемогу в чоловічій моді наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ ст. Поява фігури Джорджа Браммелла, як виключно майстра відпрацьованої системи світських манер і самопрезентації та його нововведення в чоловічому стилі, здійснили функцію закріплення атрибутів – складових цього стилю в якості базової моделі чоловічого костюма. Дендізм оформлюється в Англії на початку ХІХ ст. завдяки таким факторам: розквіт Англії як столиці світової моди; демократизація суспільства і підйом середнього класу після буржуазних революцій; апологія особистості й індивідуальної свободи в естетиці європейського романтизму. Культурний потенціал британської моди ХІХ ст. не вичерпується лише дендізмом, її подальший розвиток стане об'єктом наступних досліджень автора.

1. Барбе д'Оревиля. Дендізм и Джордж Бреммель /Пер. с фр. А.Райской / д'Оревиля Барбе. – М. : Независимая газета, 2000. – 208 с.
2. Бальзак Оноре де. Трактат об элегантно́й жизни / Оноре де Бальзак . Физиология брака. Патология общественной жизни. – М. : НЛЮ, 1995. – 280 с.
3. Барт Р. Дендизм и мода / Р.Барт. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. – Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н.Зенкина. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 2003. – С. 212–214.
4. Васильев А. История моды. – Вып.11 «Русские денди» / А.Васильев – Издательство : Этерна, 2007. – 64 с.

5. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, література, стиль життя / О.Б.Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.
6. Лотман Ю.М. Русский дендизм / Ю.М.Лотман. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). – Санкт-Петербург : Издательство «Искусство-СПб», 1994. – С. 123–136.
7. Финк Т. 85 способов завязывания галстука. Настольная книга для мужчин. / Т.Цинк, Ю.Мао. – М. : Астрель АСТ, 2007. – 138 с.
8. Kelly I. Beau Brummell: the ultimate dandy / I.Kelly. – London : Hodder & Stoughton, 2005. – 128 p.
9. Neckclothitania; or, cietania: being an essay on starchers. By one of the cloth. – London : Printed for J. J. Stockdale, 41, Pall Mall, 1818. – 90 p.
10. The art of tying the cravat: demonstrated in sixteen lessons, including thirty-two different styles; forming a docket manual. – London : eff ingham Wilson, 88, cornhill, and ingrey & madeles, 310, strand, 1828. – 72 p.
11. Johnston L. Nineteenth-century fashion in detail / L.Johnston. – London : V&A Publications, 2005. –224 p.

Работа посвящена анализу составляющих элементов костюма денди в контексте романтического индивидуализма первой половины XIX ст. в Англии. Охарактеризованы каноны дендистского кодекса, рассмотрены проявления индивидуального вкуса в деталях, сформулировано противоречие между внешним знаком дендизма – костюмом и внутренней сущностью его носителя.

Ключевые слова: дендизм, английский стиль, мужской костюм, дендистский кодекс, вкус в деталях.

The paper analyzes the constituent elements of the costume dandy in the context of romantic individualism, the first half of XIX century in England. Characterized Code of Canons dandy, considered manifestations of individual taste in detail, articulated the contradiction between the external sign of dandyism – suit and inner nature of its support.

Key words: dandyism, English style, suit, Code of Canons dandy, tastes in detail.

УДК 008 : 24 : 34 : 39 : 94 (477)

Віталій Радзівський

ПРО КУЛЬТУРУ ПРОВІДНИХ УКРАЇНСЬКИХ БАГАТИЇВ

В статті аналізується малодосліджена проблема культури багатіїв. Ця проблема повстала у зв'язку з суспільними трансформаціями і появою прошарку багатіїв і потребує належного дослідження, зокрема, у галузі культурології. Автор торкається необхідності осмислення цих важливих соціокультурних явищ, у першу чергу, у культурологічному та історичному вимірах та підвищення ролі освіти і виховання в умовах сучасної України.

Ключові слова: культура, субкультура, культурологія, культура багатіїв, субкультура багатіїв, історія.

Зі зміною ментальної парадигми наприкінці ХХ ст. на теренах СНД відбулись значні соціокультурні перетворення. Чимало бувших радянських людей почали цікавитись стилем життя, інтересами, традиціями, примхами та культурними уподобаннями європейської еліти та нових вітчизняних багатіїв. Проте, культура українських багатіїв поки ще не була предметом ґрунтовного культурологічного дослідження. Тому суттєвого значення у науковому дискурсі для розвитку культурології на початку ХХІ ст. набуває осмислення специфіки культури багатіїв.

Важливою науковою проблемою є дослідження культурного середовища найуспішніших з нових українців, адже все більш популярною стає теза про те, що саме рівень культури (а через неї стиль мислення, свідомість, пріоритети та ідеали) обумовлюють буття, включаючи поведінку, умови існування (не лише матеріальні), уподобання, різноманітні пріоритети та цінності. Мова не лише про трансформацію давнього філософського питання про те, що є первинним (буття чи свідомість) у новому культурологічному вимірі, а вивчення нових реалій та особливостей культури багатіїв як важливого соціокультурного явища у культурному просторі України.

Метою статті є постановка нової культурологічної проблеми, що стосується виникнення та розвитку культури багатіїв у сучасному українському суспільстві, акцентуючи увагу на вивченні основ соціокультурних особливостей цієї культури.

Завданнями статті є проаналізувати у науковому дискурсі основні проблеми, які пов'язані з

провідними тенденціями у рефлексії культури різних верств населення, акцентуючи увагу на парадигмі культури багатіїв та виокремлюючи ті соціокультурні особливості (фінансові можливості, образ мислення, особливості поведінки, імідж, свої уподобання, стиль життя тощо), які притаманні нашим вітчизняним багатіям.

До питань культури різних верств населення побіжно зверталось чимало науковців (Ю.Александров, О.Багреєва, О.Корякіна, В.Пирожков, Г.Синіцина, О.Старков, В.Тулегенов, Г.Хохряков та ін.). Більш ґрунтовно досліджували окремі соціальні страти, переважно на рівні субкультур, російські вчені (О.Беянова, Ю.В'юнов, К.Грушко, В.Кижевагова, Ю.Каїра, Н.Москвина, О.Щекіна, С.Ярошенко та ін.). Чимало дослідників на пострадянському просторі зверталось до культури бідності (у літературі зустрічається і як культура бідних) і значно менше вчених навіть побіжно писали про культуру багатіїв. Питання культурологічного осмислення рефлексії соціокультурних трансформацій, насамперед, культурних процесів у середовищі багатіїв, потребує об'єктивних, ґрунтовних і всебічних досліджень. Як не прикро, але аналіз культури багатіїв залишається суттєвою прогалиною у культурології. При цьому питання культури багатіїв мають тенденцію до все більшої трансформації через певне виокремлення, відпадиння та відокремлення цієї культури у субкультуру багатіїв. Переважна більшість інформації про особливості культурного життя найбагатших людей подається у науково-популярних виданнях.

Більшість українських багатіїв – це люди середнього, рідше поважного віку; вони мають родини (і, як правило, двох та більше дітей), мають вищу освіту, різнобічні інтереси. Рівень культури у багатьох багатіїв значно вищий, ніж у середньостатистичного українця. Переважна більшість багатіїв – це чоловіки; жінки у вищій бізнес-гільдії є відносно рідкістю. Більшість багатіїв живуть і працюють в Україні (але відпочивають за кордоном), хоча є й інші випадки. Українські багатії, як і українці у цілому, є освіченими. Серед наших багатіїв є і науковці, зокрема доктори наук (наприклад, Ю.Журавльов доктор медичних наук) [2, с. 70] і кандидати наук (зокрема, нардеп В.В.Янукович, 29 позиція впливу в 2012 р., цікавиться автоспортом і сучасними технологіями) [1, с. 46]. Для порівняння: «20% американських мільйонерів ніколи не переступали порогу вищого навчального закладу» [4, с. 74], мають проблеми з освітою і деякі європейці [8, с. 44].

Хоча сукупні статки першої десятки рейтинга українських багатіїв на початок 2013 р. знизались на \$ 3,6 млрд – до \$ 39,6 млрд [20, с. 6]), проте культура багатіїв продовжувала розвиватись. Одним з опосередкованих свідчень розвитку культури багатіїв в Україні є збільшення попиту на елітарні товари, причому не лише серед товарів легкої промисловості (розвиток мереж відповідних магазинів, поширення елітарних брендів і т.д.), але і на продукти споживання (екологічні, натуральні, найкращі) тощо. Так, серед нових багатіїв деякі навіть роблять на цьому свої статки. Активи Д.Фірташа подорожчали на 540 %. Майже половина капіталу золотої сотні (\$ 39,9 млрд) належить фінансово-промисловим групам СКМ (Р.Ахметов) і Приват (І.Коломойський, Г.Боголюбов, О.Мартинов); 25 членів (\$ 35,1 млрд) з Донеччини, 12 (\$ 22,5 млрд) з Дніпропетровщини, 6 з Харкова (\$ 2,5 млрд), корінних киян 8 (\$ 1,8 млрд) [1, с. 13]. Сумарні активи (\$ 39,9 млрд) фінансово-промислових груп СКМ (Р.Ахметов) і Приват (І.Коломойський, Г.Боголюбов, О.Мартинов) більше, ніж золотовалютний запас України (\$ 37,8 млрд), але «що таке додана вартість і чим відрізняються технології ХХІ ст. від технологій ХХ ст. непогано ілюструє» приклад: якщо б всі 25 членів (\$ 35,1 млрд) з Донеччини продали все своє майно, то їм би навіть не вистачило на 11% акцій компанії Apple (капіталізація \$ 324 млрд) [1, с. 17].

У 2013 р. з 200 багатіїв більше 12% (25 осіб) з'явилися у рейтингу журналу «Фокус» вперше. Безперечно, є певні культурні та бізнесові принципи, яких дотримуються українські капіталісти. Відомий меценат Р.Ахметов докладав зусиль для покращення вигляду Донецька і Києва (реконструкція окремих будівель у центрі), благородні вчинки тощо [20, с. 16]. Р.Ахметов зазначив: «Моя формула успіху – це швидкість прийняття рішення з маленьким коефіцієнтом браку. Хто приймає швидкі рішення і помиляється менше конкурентів – той самий успішний» [20, с. 8]. А.Клюєв вчить: «Працювати треба чесно. Постійно шукати нові ідеї, нові можливості, нові технології» [20, с. 8]. Міркує про бізнесові принципи й В.Пінчук, який побудував у Дніпропетровську сталелітейний завод з новітніми технологіями, а оформив його «модний датський художник» [12, с. 30], на відкритті були музики навіть з Петербургу, вітчизняні та закордонні «віпи» [12, с. 30]. В. Пінчук, зокрема, зазначає: «Сьогодні статки... повинні створюватись з нуля», «реальний доступ до

* Переклад російськомовних цитат у статті наш – В.Р.

можливостей – це проблема XXI століття. Моя мета, як філантропа, такі можливості створювати» [20, с. 8].

На нашу думку, дуже влучну пораду для початківців дає С.Тигіпко: «Якщо говорити про особливості сучасного часу, то сьогодні гарні перспективи у Інтернет-бізнесі і сільському господарстві» [20, с. 9]. Варто згадати, що сама культура має свої давні витoki у сільському господарстві. Має рацію С.Тигіпко, коли каже про важливість наполегливості, цілеспрямованості, аналізу помилок та вміння користуватись порадами тих людей, які вже досягли успіху, а у цілому: «Багато людей думають, що для успіху достатньо мати гарні зв'язки і стартовий капітал. Це не так. Без голови на плечах, напористості, готовності працювати успіху не досягнути» [20, с. 10].

Важливо не лише багато працювати, а працювати самовіддано, добре і з задоволенням, тобто «душа має лежати до праці». О.Роднянський (\$ 44 млн у 2012 р.) – відомий український і російський (голова російського кінофестивалю Кінотавр) діяч культури (кіноіндустрії) – каже: «Коли ви подивитесь на гроші, які я заробляв п'ять років тому і сьогодні, це на два нуля більше, але моє життя від цього не змінюється. Як я жив п'ять років тому, так живу і зараз» [1, с. 88]. Капіталіст, який має зв'язок з теле- та кіноіндустрією, подає яскравий приклад філософії мільйонера: мислити та жити як мільйонер – і ставати мільйонером, тобто свідомість сприяє становленню, визначаючи буття. Особливістю наших численних підприємців є їх зв'язок з політичним життям, а іноді і з владою. Інколи вони, водночас, і самі можуть бути частиною влади. Г.Гергега є секретарем Київради і займається бізнесом, Л.Черновецький, экс-мер Києва, є успішним підприємцем [20, с. 42–44], численні народні депутати (починаючи від таких знакових політичних осіб як найстаріший нардеп Е.Звягільський, С.Тигіпко, брати А. і С.Клюєви та ін.) є носіями культури багатіїв. Яскравою постаттю у вітчизняному бізнесі вже давно є В.Пінчук, відомий колекціонер та поціновувач мистецтв. Подією останнього року стало його рішення «примкнути до руху Giving Pledge, пообіцявши віддати на благодійність половину своїх статків». В.Пінчук, який у лютому 2013 р., примкнувши до руху Giving Pledge, приєднався до «компанії з Біллом Гейтсом, Уореном Баффетом, Майклом Блумбергом та іншими мільярдами-філантропами», безперечно покращить це шляхетне товариство [20, с.26]. Цікаво, що деякі багатії не лише виступають спонсорами мистецьких акцій, але і навіть пов'язали своє життя з видатними представницями вітчизняної культури (з А.Ахат, Т.Рамус та окремими іншими). Деякі з багатіїв є доволі релігійними (православні В.Нусенкіс і В.Новинський, іудей Г.Боголюбов і Е.Шифрін та інші) [20, с. 32], проте більшість не акцентують особливої уваги на своєму світогляді. Чимало багатіїв не обмежуються вітчизняними проектами. Наприклад, у О.Мкртчана «Більш успішно йдуть справи на російському фронті» [20, с. 36]. Холдінг «Богдан» П.Порошенка «отримує замовлення від українських, російських та європейських міст», а «корпорація Roshen побудувала нову фабрику у Винниці і отримала контроль над угорською кондфабрикою Bonbonetti Choco» [20, с. 38].

Чеський бізнесмен Томаш Фіали відмічає: «До мільйонерів НЕГАТИВНЕ СТАВЛЕННЯ У БІЛЬШОСТІ КРАЇН (виокремлено мною – *В.Р.*) Європи, це не лише українська, слав'янська риса. Виняток – США та Великобританія, де до мільйонерів ставляться з повагою» [11, с. 16].

Практично кожен четвертий у Золотій сотні 2012 р. з Донеччини, 11 осіб – з Дніпропетровщини. Перша п'ятірка володіє активами, рівними активам інших 95 (висока концентрація капіталу), у РФ перша п'ятірка учетверо бідніша інших 95. У Золотій сотні РФ 96 мільярдерів, в Україні – 12. 11 у Золотій сотні України 2012 р. – 1966 року народження, а більшість на момент отримання Незалежності були у молодому і зрілому віці (виняток Є.Звягільський) [3, с. 17]. Продавши усі свої активи, Золота сотня України могла би колективно претендувати на купівлю Inditex, що випускає одяг під марками Zara і Massimo Dutti, що підтверджує значення брендів, торговельних марок, а ширше – статусу та іміджу у культурах багатіїв не лише Європи, а й усього світу.

Р.Ахметов у 2012 р. ще суттєво поступався чемпіонам Європи, зокрема Бернару Арно (\$ 41 млрд) з Франції, Амансії Ортезі (\$ 37,5 млрд) з Іспанії, Стефану Перссону (\$ 26 млрд) з Швеції або Карлу Альбрехту (\$ 25,4 млрд) з Німеччини [17, с. 18-19]. У Європі, особливо у еліти, усвідомлюють важливість стилю, іміджу, одягу, манер тощо. Бернар Арно наприкінці 80-х «зрозумів, що бренд коштує дорого. А бренд, який експлуатує потяг до розкішного життя, коштує ще більше» [17, с. 19] і з часом став найбагатшою людиною Старого світу. При цьому, начавши з придбання будинку моди Christian Dior у 1984 р., у 1999 р. він скуповує акції Louis Vuitton Moët Hennessy (LVMH), що є основою його імперії. Він скуповує та розвиває популярні бренди. Йому належать Givenchy, Christian Lacroix, Kenzo, Guerlain та ін. [17, с. 19]. «Коньяк Hennessy, шампанське Moët and Chandon, Veuve Clicquot, Krug, Don Perignon. Згідно Forbes, рентабельність шампанського будинку Don Perignon і

одягу, а також аксесуарів марки Louis Vuitton, складає 40-50%... Більше того, продаж предметів розкоші виявлялась найменш вразливою для вдару кризи» [17, с. 19]. Амансіо Ортега, у чій магазини (Zara, Pull and Bear, Massimo Dutti та ін.) у Києві буває черга, за рік збільшив статки з \$ 31 млрд до \$ 37,5 млрд [17, с. 19]. Стефан Перссон (\$ 26 млрд) з Швеції, маючи мережу магазинів H & M, також «експлуатує» бренди культури багатіїв: він збагатів за рік на \$ 1,5 млрд [17, с. 19]. У більшості мільярдерів Заходу статки у 2012 р., на відміну від певного занепаду у справах наших мільярдерів, збільшилися «відсотків на п'ять-десять» [17, с. 19]. Західні мільярдери значно старіші наших – серед чемпіонів Європи лише троє молодше 50 років (у т.ч. наймолодший – Р. Ахметов), а в Україні більшість багатіїв – до 50 років [17, с. 19].

Окреме питання – турбота про спорт, особливо футбол*, а також мистецтво. В.Пінчук (11 позиція впливу в 2012 р.) «займається великим мистецтвом. Його PinchukArtCentre перетворився у головну площадку Східної Європи для проведення масштабних експозицій провідних художників світу. У березні 2012 року він став першим українцем, який отримав престижну Trebbia European Awardes у номінації *Підтримка культури та мистецтва*. Це далеко не перше визнання арт-світу у любові до Пінчука» [19, с. 30]. Щорічно на конференції Ялтинської європейської стратегії, яку організує фонд Пінчука, до нього приїздять впливові голови держав і нобелівські лауреати, діячі економіки і політики з усього світу (Т.Блер, Ш.Перес, Б.Клінтон та ін.) [19, с. 30]. Адам Адамовський (69 позиція у 2011 р.) «придбав на аукціоні Sothey's у Нью-Йорку колекцію виробів українських художників-авангардистів початку ХХ століття. В результаті зібрання полотен представників вітчизняного модернізму, вивезені за межі країни, а з 1919 року і взагалі вважались втраченими, повернулись в Україну» [1, с. 78].

В.Костельмана (55 позиція) часто зображують на фото з гітарою [19, с. 68]. Він дійсно «соліст великого бізнесу» [1, с. 53]. Видатні бізнесмени Р.Чигирь і В.Костельман відомі ще і як талановиті кийські поети [1, с. 71]. Любить гітару і Олександр Кардаков (90 позиція) – «найрозумніший», «єдиний представник *Золотої сотні*, який зміг зробити статки у самому інтелектуальному виді бізнесу, ІТ-технологіях» [1, с. 60]: «Біла робочого стола Кардакова стоїть електрогітара, цінність якої завірена підписом фронтмена групи *Машина времени* Андрія Макаревича. На столі – зібрання артефактів: рідкісні мінерали з Латинської Америки і Африки, збірник Законів Мерфі» [10, с. 33].

Після 60-ї позиції впливу в 2012 р. все більше з'являється представників культурного бомонду: яскрава А.Герман (63 позиція), журналісти С.Шустер (61 позиція) і Е.Кисельов (65 позиція), видатні музиканти О.Скрипка (66 позиція) і С.Вакарчук (84 позиція), талановиті О.Кохан (68 позиція) і В.Бородянський (69 позиція), шоумен В.Зеленський (79 позиція) і гендиректор Мистецького арсеналу Н.Заболотна (81 позиція), гендиректори-медійники О.Ткаченко (85 позиція) і М.Княжицький (88 позиція), філософ М.Попович (89 позиція) і пропагандист бізнес-освіти О.Кардаков (90 позиція), знані діячі культури О.Забужко (91 позиція) і К.Муратова (99 позиція), своєрідні майстри пера О.Турчинов (95 позиція) і М.Томенко (92 позиція), замикає список 2012 р. художник А.Криволап. Порівняємо 60-ї позиції впливу в 2011 р.: талановита А.Герман (62 позиція), журналісти С.Шустер (66 позиція) і Е.Кисельов (65 позиція), була і талановита Ліна Костенко (70 позиція), музики О.Скрипка (77 позиція) і С.Вакарчук (84 позиція), талановиті О.Кохан (72 позиція) і В.Бородянський (88 позиція), шоумен В.Зеленський (79 позиція) і гендиректор Мистецького арсеналу Н.Заболотна (81 позиція), гендиректори-медійники О.Ткаченко (85 позиція) і М.Княжицький (88 позиція), філософ М.Попович (89 позиція) і пропагандист бізнес-освіти О.Кардаков (90 позиція), знані діячі культури О.Забужко (89 позиція) і К.Осадча (91 позиція), своєрідні майстри пера О.Турчинов (73 позиція) і А.Курков (94 позиція). Замикав золоту сотню самих впливових українців в 2011 р. футболіст А.Тимошук [1, с. 81].

* Так, наприклад, І.Коломойський відомий як володар футбольного клубу (далі – ФК) «Дніпро» (Дніпропетровськ), баскетбольного клубу «Дніпро» (Дніпропетровськ) і хокейного клубу «Будівельник». У 2005 р. О.Ярославський придбав ФК «Металіст», а у Євро-2012 інвестував \$ 300 млн [20, с. 32], щорічно у ФК «Металіст» він вкладає \$ 35 млн [19, с. 36]. П.Диминський (\$ 90 млн у 2012 р.) володіє ФК «Карпати» Львова з бюджетом (\$ 7,5 млн) [18, с. 79], О.Мкртчач – російським ФК «Кубань», Р.Ахметов – Донецьким «Шахтарем»; І.Дворецький – президент запорізького ФК «Металург». Г.Суркіс у 2000 р. очолив Федерацію футболу України, а у 2002 р. передав правління ФК «Динамо» Київ молодшому брату, І.Суркісу. Г.Суркіс 12 років очолював Федерацію футболу України (залишив керівництво у 2012 р.). І.Суркіс – з 1998 р. перший віце-президент ФК «Динамо» Київ, з 2002 р. – президент ФК «Динамо» Київ, з грудня 2008 р. – член комітету ФІФА з клубного футболу [20, с. 38]. Г.Суркіс з 1998 р. член Національного олімпійського комітету України, з 2006 – віце-президент НОК України [18, с. 38].

Д.Степанов вказує лише на два шляхи життя і культури людини – шляхи монарха і прислужника [15]. Мав рацію Конфуцій: «Благородна людина пред'являє вимоги до себе, низька людина пред'являє вимоги до інших» [15, с. 100]. Різниця між середнім доходом громадян і зарплатою їх парламентаріїв на початок 2011 р. складала: в Україні 7,4 рази; США – 4,4 рази; Грузія – 4; Великобританія і Німеччина – 2,9; Франція – 2,6; Італія – 2,1; Австралія – 1,8; Швеція – 1,5. [9, с. 21]. До провідних надбагатіїв тяжіють і інші найяскравіші зірки України. Так, «образ життя замголови Госпсуду Києва Вікторії Джарти цілком відповідає її медіаобразу світської левиці» [14, с. 23], а депутат І.Бережна «регулярно відвідує світські раути, де демонструє гардероб на десятки тисяч доларів» [7, с. 22].

Важливою складовою культури надбагатіїв є благодійність. «Кореспондент визначив головних приватних філантропів країни. У перелік увійшли вісім крупних бізнесменів, два спортсмени і дружина мільярдера. Усі разом ці люди віддали на благодійність за рік більше півміль'ярда гривень [5, с. 18].

Р.Ахметов (сума благодійності – 222,7 млн грн.) – більшість програм на оздоровлення, соціальні програми; В.Пінчук (сума благодійності – 167,1 млн грн.) – оздоровлення, соціальні програми, але є і суто освітні («підтримка талановитої молоді щомісячними стипендіями і надання грантів на навчання у світових вишах») і мистецькі («підтримка сучасного мистецтва в Україні, участь України у Венеціанському бієнале, підтримка молодих художників»). О.Фельдман (сума благодійності – 45,1 млн грн.) – оздоровлення, культура («організація прес-турів для ЗМІ по святих місцях Ізраїля, на підтримку національно-культурних громад» тощо). Д.Фірташ (сума благодійності – 44,8 млн грн.) – оздоровлення, освіта, культура («будівництво студентського містечка Українського католицького університету, фінансування програми україністики у Кембріджському університеті; підтримка українських театрів, міжнародного поетичного фестивалю Meridian Czernovitz; будівництво Свято-Троїцького собору, спонсорування шкільної хімічної освіти»). П.Порошенко (сума благодійності – 23,0 млн грн.) – соціальні програми, оздоровлення, освіта, культура. О.Пінчук (сума благодійності – 21,8 млн грн.) – соціальні програми, оздоровлення, освіта, культура («Підтримка дитячого фестивалю в Артеці *«Змінимо світ на краще!»*). Б.Колесніков (сума благодійності – 11,2 млн грн.) – програми оздоровлення, освіта, спорту, культури («У межах програми *«Цінуємо спадщину»* закуплено інструменти для театру опери і балету у Львові, у Харкові побудована бібліотека ім. Кушнар'єва, закуплені дві машини медичної допомоги для Донецької області»). Віталій і Володимир Клички (сума благодійності – 10,1 млн грн.) – програми оздоровлення, освіти, спорту («Програми спрямовані на популяризацію здорового образу життя і освіти, будівництво ігрових площ, боксерських залів, фінансування літнього лагерь для дітей-сиріт, підтримка молодіжних ініціатив, оснащення шкіл спортивним обладнанням»). О.Онищенко (сума благодійності – 1,9 млн грн.) – програми допомоги дітям-сиротам, людям похилого віку, І.Воронов – (1,4 млн грн.) – програми дитячого оздоровлення [5, с. 18–19].

Ми погоджуємось з потребою (навіть необхідністю) подальшого дослідження теоретичних основ культури багатіїв та окремого дослідження гламуру як окремого багатовимірного, контраверсійного та багатошарового соціокультурного явища. Модельний бізнес і гламур є одними із найперспективніших репрезентативних елітарних проявів у сучасній Україні, які потребують ґрунтовних, об'єктивних та комплексних досліджень. Подібні дослідження мають значне наукове і, зокрема, соціально-гуманітарне (у т.ч. і культурологічне) значення й, безперечно, суспільство майбутнього повинно бути більш освіченим та обізнаним у мистецтві гламуру та у галузі як індустрії моди у цілому, так і в окремих складових модних напрямів та напрямлень. Потрібна всебічна (у т.ч. й державна) підтримка різних творців, безпосередніх учасників й реалізаторів модного життя та професійних популяризаторів моди, а на окрему увагу заслуговує гламур.

Соціальні досягнення ХХ і початку ХХІ століття дають підстави для надій і сподівань щодо значних перспектив у гламурі, адже за останнє століття, наприклад, мода стала одним з найбільших каталізаторів та чинником змін у багатьох сферах та ділянках суспільного життя. Розвиток різноманітних модних субкультур, – а не лише культури нових багатіїв (якщо вірити пропаганді численних ЗМІ) – у ідеалі має бути нерозривно пов'язаний з самовдосконаленням, саморефлексією та постійним не лише матеріальним, але і культурним збагаченням та розвитком, у т.ч. це особливо важливо для багатьох таких творців та співтворців моди, якими є перукарі, візажисти, косметологи та працівники близьких до них інших «зіркових» професій (у сенсі як необхідних для зірок, так і доволі яскравих самих по собі) та суміжних щодо них професій. Тим більше, що майже у кожного громадянина України є (і, як правило, не лише теоретично) шанс спробувати прилучитись як до модних субкультур, так і для субкультури моди. Для цього треба старанно та сумлінно працювати

над собою (духовно, естетично і т.д., згадаємо думку А.П.Чехова про те, що у людині все має бути прекрасним). Іноді працювати треба й для загального блага, користі та краси шляхом покращення людства через прикрашення та естетичне вдосконалення окремих його представників, а одним із засобів на шляху до цього і є гламур.

Висновок. Розглянувши культуру українських багатіїв як нову проблему у культурології, ми можемо впевнено констатувати, що вона має значні соціокультурні особливості (фінансові можливості, образ мислення, особливості поведінки, імідж, свої уподобання, стиль життя тощо). Культура багатіїв України є квінтесенцією значних загальнолюдських надбань, має значні наднаціональні (транснаціональні, глобалізовані, інтернаціональні тощо) риси, схильна до розвитку, є привабливою (звідси поширення дорогих брендів, вишукані колекції і т.д.). Культура вітчизняних багатіїв, хоча і представлена на сьогодні незначною кількістю носіїв, має значний вплив і є зразком для наслідування, зокрема, найбагатшими представниками середнього класу. Культура багатіїв через демократизацію і відкритість має потенціал для отримання все нових і нових носіїв та прихильників, а тому від періоду виникнення та первісного становлення культура українських багатіїв переходить до фази активного розвитку.

Отже, є потреба у розвитку не лише усталених (історичних, соціологічних, філософських та ін.), але і нових підходів та напрямків при дослідженні сучасних явищ у культурному просторі України і, у першу чергу, такого явища початку ХХІ століття, як розвиток культури багатіїв. При цьому у науковому дискурсі потрібен відхід від усталених, іноді ще радянських моделей, парадигм і стереотипів, коли провідна «пролетарська культура» за ідейними штампами заперечувала різноманіття культурного життя і особливо таврувала специфіку культури буржуазії. Саме тому подальші дослідження вчених, спрямовані на ґрунтовне, всебічне та об'єктивне культурологічне вивчення культури і субкультури багатіїв, повинні постати як важливі та актуальні наукові питання.

1. Золотая сотня // Корреспондент. – № 22 (459). – 10 июня 2011 г. – 100 с.
2. Золотая сотня // Корреспондент. – № 47 (535). – 30 ноября 2012 г. – 100 с.
3. Как мы считали / Корреспондент. – № 47 (535). – 30 ноября 2012 г. – С.17.
4. Кэнфилд Д. Думать и богатеть! Правило успеха / Кэнфилд Д., Свитцер Ж. – М. : Изд-во Эксмо, 2006 – 560 с.
5. Карпенко К. Искусство требует жертвований / Ксения Карпенко // Корреспондент, № 49 (486). – 16 декабря 2011 г. – С.18–20.
6. Карпенко К. Новые лондонские / Ксения Карпенко // Корреспондент. – № 45 (533). – 16 ноября 2012 г. – С. 22–26.
7. Коберник К. Священные коровы / К.Коберник // Корреспондент. – № 12 (449). –1 апреля 2011 г. – С. 20–23.
8. Максвелл Д. Путь к лидерству – путь к успеху / Д.Максвелл. – Минск : «Попурри», 2009. – 320 с.
9. Мечетная Н. Несчастный случай / Наталия Мечетная // Корреспондент. – № 12 (449). – 1 апреля 2011 г. – С. 42–44.
10. Пасховер А. Главный технолог / Александр Пасховер, Максим Бироваш // Корреспондент. – № 35 (523). – 7 сентября 2012 г. – С. 32–34.
11. Пасховер А. Главный оценщик / Александр Пасховер // Корреспондент. – № 47 (535) 30 ноября 2012 г. – С. 16.
12. Пасховер А. Художественная ковка Пасховер / Александр Пасховер // Корреспондент. – № 40 (528). – 12 октября 2012 г. – С. 30–32.
13. Светская жизнь // Корреспондент. – № 12 (449) 1 апреля 2011 г. – С. 38.
14. Соломко И. Фемидино горе / Ирина Соломко // Корреспондент. – № 40 (528). – 12 октября 2012 г. – С. 20–23.
15. Степанов Д. Монарх / Д.Степанов. – СПб : Издательство «Крылов», 2002. – 192 с. (Серия «VIP-консультирование»).
16. Сыч В. Чемпионы Европы / Виталий Сыч // Корреспондент. – № 22 (459). – 10 июня 2011 г. – С. 18–19.
17. Сыч В. Чемпионы Европы / Виталий Сыч // Корреспондент. – № 47 (535). – 30 ноября 2012 г. – С. 18–19.
18. Топ-100 самых влиятельных украинцев // Корреспондент. – № 32 (469). – 19 августа 2011 г. – 84 с.
19. Топ-100 самых влиятельных украинцев // Корреспондент. – № 34 (522). – 31 августа 2012 г. – 100 с.
20. 200 самых богатых людей Украины // Фокус №13 (326). – 29.03.2013. – 100 с.

В статье анализируется малоисследованная проблема культуры богатых. Эта проблема возникла в связи с общественными трансформациями и появлением прослойки богатых и подлежит должному исследованию, в частности, в области культурологии. Автор касается необходимости осмысления этих социокультурных явлений, в первую очередь, в культурологическом и историческом измерениях и повышения роли образования и воспитания в условиях современной Украины.

Ключевые слова: культура, субкультура, культурология, культура богатых, субкультура богатых, история.

In the article the subculture of the pich people is analyzed. The problem become relevant due to social transformations and requires research in the field of education. The author underlines the necessity of comprehension of these sociocultural phenomena in cultural and historical dimensions and the necessity of raising the level of education and upbringing in the conditions of Modern Ukraine.

Key words: culture, subculture, culturology, culture of the pich people, subculture of the pich people, history.

УДК 726.52 (477.83)

Михайло Сидор

ФУНКЦІОНАЛЬНА ТИПОЛОГІЯ ГАЛИЦЬКИХ ПРИДОРОЖНІХ КАПЛИЦЬ

У статті розкриваються й характеризуються функціональні особливості галицьких придорожніх каплиць, наводяться приклади їх безпосереднього призначення та присвячення, визначається їх локалізаційне розташування, проводиться класифікування обстежених об'єктів за характером їх дієвості та місцезнаходження.

Ключові слова: галицька придорожня каплиця, функціональна типологія, класифікування, види, призначення, присвячення, локалізація.

Так цікаво і закономірно укладений наш світ, що в кожний період історії людства відбувається формування нового змістовно-виразного типу культури. Цей процес передбачає відмову від старого, віджилого, неактуального. Та, водночас, вагомим тут постає завдання не втратити істинно-ціннісні й неповторно-оригінальні культурні надбання попередніх поколінь. Серед таких набутків особливе місце посідають придорожні каплиці – об'єкти, що ставилися при дорогах, стежках, на роздоріжжях «...як вираз побожності» [10, с.25].

У придорожніх каплицях завжди проявлялася взаємодія релігійного і мистецького. Часто це синтез архітектури, малярства, різьбярства та інших видів мистецької діяльності людини. Ці об'єкти є виразною часткою прояву великого творчого досвіду нашого народу [3, с.4].

Для багатьох українських земель придорожні каплиці є звичним явищем, однак особливого значення й популярності вони набули саме у галицькому краю. Тут ці об'єкти, так само як і церкви, стали складовою часткою краєвидів майже кожного населеного пункту, а для кожної людини – від малого до старого, – місцем вшанування віри у Бога. У них тісно переплітаються простота й оригінальність, строгість і вишуканість, розмаїття та стриманість.

Галицькі придорожні каплиці ставали об'єктом наукових зацікавлень багатьох науковців і дослідників. У загальній канві таких розвідок найбільшої уваги заслуговують праці Д. Щербаківського [10], Р. Райнфуса [13; 14; 15], Ю. Тарновича [9], К. Перацької [12], В. Січинського [8], К. Марчакової [11], Т. і М. Лопаткевичів [5], М. Моздира [6], Р. Одрехівського [7], О. Болюка [1; 2]. Разом з тим, у жодній із зазначених, як і інших виданих роботах не проведено змістовного вивчення функціональності таких об'єктів, класифікування їх за мотивацією призначення та характером локального розташування.

Метою пропонованої статті є розкриття функціональних особливостей галицьких придорожніх каплиць, специфіки їх локалізаційного розташування, виведення в рамках піднятої проблеми їх типологічного структурування.

Проведені нами розвідки дають підставу ствердити, що придорожня каплиця є надзвичайно популярним релігійним і культурним явищем на галицьких теренах, виразною складовою сакрального світу галичан.

Для кожної такої споруди характерна особлива образно-функціональна риса – «стояти при дорозі», тобто на шляху людини, бути у неї на очах, бути доступною для неї, навіть якщо вона розташована у лісових хащах чи у віддалених польових просторах. Такі об'єкти можуть мати вигляд невеликого будиночка, храмоподібної споруди, різноманітної архітектурно-пластичної композиції з обов'язковою наявністю у ній такого конструктивного елементу як «дах» чи його імітації. Завершуються ці споруди хрестом. У внутрішньому середовищі придорожньої каплиці традиційно містилася скульптурна статуя святої особи (як «покровителя» і «заступника»); іноді скульптурне зображення святого заміняли ікони.

У процесі проведеного нами дослідження було визначено, що галицькі придорожні каплиці

різняються між собою змістовим призначенням за достатньо широкою шкалою. Так, зокрема, придорожні каплиці, що споруджені задля увіковічення пам'яті про різні видатні події – перемоги у битвах, скасування панщини, ювілейні дати і таке інше, – класифікуємо як *пам'ятні*. Для таких об'єктів переважно вибиралися зручні, добре видимі місця (високі пагорби, перехрестя чи узбіччя широких доріг, головних вулиць тощо). Фундація їхнього спорудження здійснювалася як окремими особами, так і цілими громадами.

Прикладів придорожніх каплиць з такою функцією є чимало. Це, зокрема, об'єкти у: с. Соснівка Сокальського р-ну – на честь проголошення самостійної України; м. Новий Милятин Буського р-ну – на честь перемоги українського козацтва у битві з турками під Хотиним у 1621 р., походить з XVII ст.; с. Туринка Жовківського р-ну – на згадку про перенесення до села чудотворної ікони Ісуса Христа у 1766 р., походить з XVIII ст. (перелічені пункти знаходяться на теренах Львівщини); у с. Тростянець Бережанського р-ну Тернопільської обл. (рис. 1.) – на честь скасування панщини у 1848 р. (хрест цього об'єкта споруджено у XIX ст., каплички, що стоять обабіч нього, прибудовані пізніше).

Окрім зазначених мотивацій, пам'ятні придорожні каплиці ставилися і на згадку про знищені хрести, фігури, храми та навіть цілі населені пункти, як, наприклад, каплиця, яка збудована на території вже не існуючого села Дидьова. Цей населений пункт заснований у 1529 р. біля села Боберка у Турківському р-ні Львівської обл. Його жителі були виселені у 1940–1946 рр., а саме село було з часом стерте з лиця землі, оскільки потрапило у смугу кордону СРСР, утвореного 1939 року. На цьому місці, де стоїть каплиця, колись була церква; через кілька метрів – кордонна огорожа.

На спомин про загиблих, померлих від різних недуг, про різні трагедії та всякі нещасні випадки ставили *поминальні* каплиці. У багатьох місцевостях, де є такі споруди, у дні поминання померлих родичі запрошують священників, щоб тут відправити молебень за душі усопших.

Прикладом придорожніх каплиць з такою функцією є об'єкт у м. Золочів Львівської обл. (рис. 2). Збудована ця каплиця біля тутешнього замку у 1995 р. У його стінах колись була тюрма НКВС, у якій загинуло чимало народу. Як вияв скорботи по замордованих, біля цієї каплиці у першу неділю липня правиться панахида.

Об'єктом з такими функціями є й каплиця у с. Озерне, що на Тернопільщині. У її внутрішньому просторі вміщено скульптуру Пресвятої Богородиці. Обабіч самої каплички розташовано розписні стели на релігійну тематику. Цей «комплекс» споруджено на кошти Богдана Калущки і освячено 14 жовтня 2002 р. як дань пам'яті про дочку Наталію, яка трагічно загинула.

Ще прикладом таких поминальних капличок є об'єкти у с. Підгородне біля Тернополя. Обидва споруджені родинами як спомин про втрату рідних: один поставлено сім'єю дачників після смерті сина, інший – сім'єю Цаль, після смерті матері і бабусі.

На галицьких теренах придорожні каплиці ставилися й з призначенням оберігати життя людини, сім'ї, цілої родини від всякої «нечистої», від різних недуг та нещастя. Такі *охоронні* об'єкти зводилися біля осель на видному місці, або ближче до дороги, щоб захищати від різного лиха ще й усю садибу, господарку тощо. Чисельність таких об'єктів є достатньо великою. Вона безпосередньо залежить від світоглядних уявлень людей, їхньої віри у «захисну» силу захисту таких споруд.

Прикладом об'єктів із зазначеними функціями є каплиці у селах: Головське та Кіндратів Турківського р-ну Львівської обл.; Бабче, Маркова, Солотвин Богородчанського р-ну, Раковець Городенківського р-ну Івано-Франківської обл.; Кошилівці Заліщицького р-ну, Підгородне Тернопільського р-ну Тернопільської обл. та багатьох інших населених пунктах Галичини.

У кожної такої споруди – конкретна історія. Про одну із них, яка стосується придорожньої каплиці з с. Рибник Дрогобицького р-ну Львівської обл. (рис. 3), ми дізналися у Івана Лехкаря, жителя цього села. На час розмови наш співбесідник прибирав територію навколо каплиці, і відрекомендувався нам як віт села. За його словами, цю каплицю збудував Іван Шкит понад століття тому. Було у нього семеро синів і всіх майже водночас забрали на війну чи битву (яку, невідомо). Зразу ж, наступними днями, батько взявся за будівництво каплиці при дорозі на честь щасливого повернення додому його дітей. Назбирав у річці каміння (ліс не можна було рубати) і дуже швидко звів каплицю, бо був добрим майстром. Він кожного дня ходив молитися у цю свою «церковцю», благав Бога зберегти його синів. Пройшов певний час, і всі сини, живі та здорові, повернулися до рідної домівки.

Також багато каплиць зводилися з метою «охороняти» цілі населені пункти від різних пошестей, бід та нещастя. Розташовувалися такі споруди на узбіччях доріг при в'їздах у села чи міста, навіть при невеличких піших стежках до них. Прикладом такого звичаю є каплиці у селах Ясениця Турківського р-ну, Опака Дрогобицького р-ну, Батятичі Кам'янка-Буського р-ну Львівської

обл.; с. Жизномир Бучацького р-ну та м. Збараж (рис. 4) Тернопільської обл.; с. Маріямпіль Галицького р-ну Івано-Франківської обл.

Каплиці за таким призначенням ставили і на власному полі, при дорозі, щоб захистити свою землю, її родючість та врожай від всякої пошесті.

Споруджувалися придорожні каплиці (навіть каплиці-церкви та великі храми) на «офіру Богу» емігрантами (або на їхній кошт), які, виїжджаючи на чужі землі, вимолювали у своїх заступників та хоронителів здоров'я, щасливої дороги й удачі на новому місці. Якщо такі споруди можна ще натрапити при дорогах у населених пунктах, наприклад, у с. Воля Блажівська Самбірського р-ну та с. Росохач Сколівського р-ну Львівської обл., або перед в'їздами до них, то таких, які ставилися на полях, майже не збереглося. Це пояснюється тим, що у ХХ ст. у часи колективізації всі приватні землі оралися під єдине колгоспне поле, і всі аналогічні споруди знищувалися.

Такий різновид придорожніх каплиць як *жертвни* дещо схожий з каплицями *охоронними*. Проте основна його відмінність полягає у тому, що об'єкти такого призначення зводилися вже після того, як різні лиха чи недуги відвідали людину, сім'ю, а то й цілі родини. Траплялося інколи так, що в житті деяких сімей чи родин нещастя ішло одне за одним, біда завжди ходила поруч з горем, недугами, а то й із найстрашнішим – смертю. І тоді людина збиралася зі всіх сил і творила, майструвала чи будувала сама, іноді замовляла у народних умільців щось таке, що могло б, крім духовного поклоніння Богу, всім найвищим силам добра та благодаті, засвідчити свою відданість реальним, унаочненим зображенням Його постаті чи постатей своїх покровителів та заступників, щоб так вимолити прощення своїх гріхів і спасіння для себе, для рідних та близьких. Так на подвір'ях того чи іншого господаря, на видимому місці, перед хатиною, поблизу дороги з'являлися каплиці. Прикладом є об'єкт у с. Жданівка Дрогобицького р-ну Львівської обл. (рис. 5).

Звичаєві або *обрядові* придорожні каплиці – споруди, які розташовуються біля, або над струмками, джерелами, криничками з «помічною» водою, або ж у різних «магічних» місцях довкілля. Для цього різновиду придорожніх каплиць характерним є те, що разом із християнськими традиціями (вшанування святих, втілених у скульптурі чи живописних зображеннях; зберігання культових реліквій тощо) проявляються і звичаї, повір'я та обряди наших прадавніх предків, які вшановували місця з «чудодійною» і «магічною» силою води та дерев [4, с.210].

Місцезнаходження, як водночас і чисельність капличок цього різновиду, завжди обумовлювалися наявністю цих надзвичайних «утворень» природи у тих чи інших місцевостях (гаях, лісах, полях, населених пунктах). Прикладом таких об'єктів є каплиці: над джерелом з купальним комплексом у с. Раковець Пустомитівського р-ну Львівської обл.; у лісі біля Крехівського печерного монастиря; на схилі гори у с. Кринос Галицького р-ну Івано-Франківської обл. – так звана «Княжа криниця» (рис. 6); у лісі біля с. Бориничі Жидачівського р-ну, у с. Заглина Жовківського р-ну Львівської обл.; у містах Чортків і Бучач, у с. Колодіївка Підволочиського р-ну Тернопільської обл., та багатьох інших місцевостях галицького краю.

Загалом потрібно зазначити, що для багатьох галицьких придорожніх каплиць властиве поєднання декількох функцій. Одна така споруда за характером призначення може бути водночас «звичаєвою» і «охоронною», «пам'ятною» і «поминальною», «поминальною» і «жертвною» і т. ін.

У цьому контексті доцільно зазначити, що функцію придорожніх каплиць виконують і каплички-стації комплексів «Хресної Дороги», якщо вони споруджені не на територіях храмів, монастирів, скитів, а у загальнодоступних місцях. Адже упродовж цілого року такі споруди лише на час Великого Посту виконують своє безпосереднє призначення, а решта часу вони слугують і як придорожні каплиці.

На основі безпосереднього місцезнаходження придорожніх каплиць ми розподілили їх на окремі групи згідно з характером локального розташування.

Так, зокрема, до *шляхових* каплиць відносимо об'єкти, які побудовані біля великих шляхів, на роздоріжжях, при загальних дорогах у населених пунктах тощо. У назві каплиць цієї групи термін «шляхові» може взаємозамінятися терміном «придорожні», оскільки обидва вони максимально повно і точно визначають характер розташування таких споруд.

У класифікації придорожніх каплиць за місцем їхнього знаходження (розташування) *садибними* каплицями є ті, які зведені у населених пунктах біля осель або на садибних ділянках.

До *польових* каплиць відносимо об'єкти, які будувалися у полях – як на власних ділянках, так і на загальних територіях.

Лісовими каплицями вважаємо споруди, що будувалися у лісах та гаях. Якщо до вищезазначених груп можна відносити каплиці з декількома різновидами їхнього функціонального призначення, то до цієї групи будуть належати лише каплиці *звичаєві*.

Каплиці *при храмах* (*прицерковні*, *прикостельні*), тобто ті, які розміщені на території храму як окремі споруди і мають «доступ з дороги», також розглядаються нами як каплиці з функцією «придорожні». Тому тут можемо говорити про такий варіант їхнього локального розміщення, як територія храму.

Однак характер причин, які обумовлювали вибір саме такого місця для їх встановлення, різний. В одних випадках такі каплиці планувалися і споруджувалися як «храмова каплиця», складовий компонент ансамблю храму. Проте облаштований до них доступ з дороги, а у багатьох випадках і «розворот» їхнього лицевого фасаду у бік дороги, а не до церкви, як, наприклад, у с. Стрільбичі Старосамбірського р-ну Львівської обл. (рис. 7), додають їм ще й функції «придорожнього об'єкта». В інших випадках чимало каплиць на територіях храмів не будувалися як «храмова каплиця». У такому місці вони опинилися внаслідок їхнього «перенесення» (переміщення) з початкових місць встановлення, де вони були споруджені власне як каплиці придорожні. Причиною такого явища було убереження, врятування їх від навмисного нищення, якого вони зазнавали у часи атеїзму. Прикладом каплиць, урятованих цим способом, є, зокрема, об'єкти у селах Тур'є Старосамбірського р-ну, Унятичі та Вороблевичі (рис. 8) Дрогобицького р-ну Львівської обл. Остання серед зазначених – стовпова капличка за принципом формотворення, яку жителі Вороблевич називають «крученою фігурою», простояла при в'їзді у село з боку Літині більше як 200 років (споруджена у 1773 р.) як *охоронний* об'єкт.

Розглянуті вище класифікації придорожніх каплиць за ознаками їхньої функціональності та характером локалізації повною мірою стосуються й інших придорожніх об'єктів – хрестів і фігур, які разом із ними формують єдине ціле у понятті «*придорожні малі архітектурні форми сакрального призначення*».

Висновки. Розглядаючи придорожні каплиці як матеріальне свідчення мистецько-архітектурного досвіду народу в історичному його розвитку, можемо стверджувати, що кожен такий об'єкт, маючи індивідуальний образ, свою оригінальність, неповторність та своєрідність, створювався за конкретними логічно обумовленими чинниками. Саме вони зумовлювали появу об'єкта у тому чи іншому місці навколишнього середовища, визначали його функціональне та художньо-естетичне вирішення. У зв'язку із тим, що в усі часи придорожні каплиці створювалися за принципами змістової доцільності, конкретного призначення та присвячення, нами проведена їхня певна класифікація саме з урахуванням цих особливостей, а саме:

– за мотивацією призначення галицькі придорожні каплиці поділяємо на такі різновиди: *каплиці пам'ятні, поминальні, охоронні, жертвни, звичаєві (обрядові)*;

– проведена об'єктивна характеристика всіх можливих місць і місцевостей, де встановлювалися придорожні каплиці, дала змогу вивести споріднені групи споруд за їх місцем знаходженням: *каплиці шляхові, присадибні, польові, лісові і каплиці при храмах*.

В цілому ж «духовний зміст» придорожньої каплиці спонукає до сприйняття її як «місця зустрічі з Богом», «святого місця», «місця життя святих патронів-заступників», яке перебуває під покровительством Бога-Отця і Небес.



Рис. 1. Пам'ятні каплички біля хреста на честь скасування панщини (1848 р.) с. Тростянець, Бережанський р-н, Тернопільська обл.



Рис. 2. Каплиця на спомин (поминальна) про замордованих в'язнів у тюрмі НКВС, яка містилася у стінах Золочівського замку у 1939–1953 рр. 1995 р. м. Золочів, Львівська обл.



Рис.3. Каплиця придорожня охоронна. Кінець XIX – початок XX ст. с. Рибник, Дрогобицький р-н, Львівська обл.



Рис.4. Каплиця придорожня охоронна з фігурою св. Яна Непомука зі старої дерев'яної каплички (XIX ст.), що стояла навпроти. 1934 р. м. Збараж, Тернопільська обл.

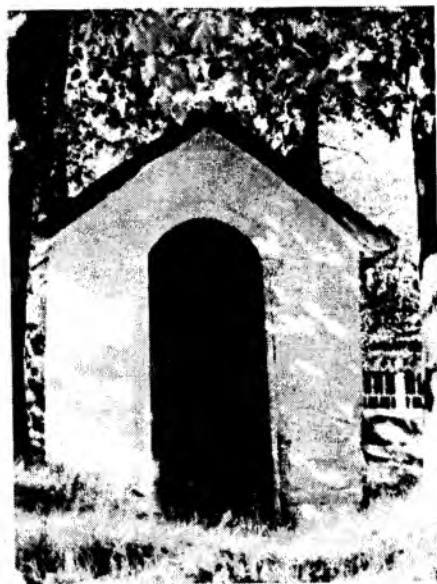


Рис.5. Каплиця придорожня жертвна. Перша половина XX ст., с. Жданівка, Дрогобицький р-н, Львівська обл.



Рис.6. «Княжа криниця». Каплиця придорожня звичаєва. 1998 р. с. Крилос, Галицький р-н, Івано-Франківська обл.



Рис.7. Каплиця придорожня прицерковна. 2000 р. с. Стрільбичі, Старосамбірський р-н, Львівська обл.

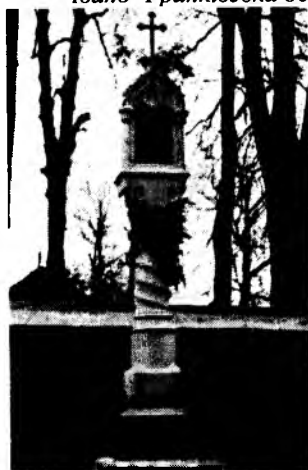


Рис.8. Каплиця придорожня охоронна. 1773 р. У 70-х роках XX ст. перенесена на територію церкви. с. Вороблевичі, Дрогобицький р-н, Львівська обл.

1. Болюк О. Типи і художні особливості каплиць XIX – XX століть / О.Болюк // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2005. – Т. ССXLIX. – С. 447–453.
2. Болюк О. Українські каплиці: генезис, типи, особливості, декор / О.Болюк // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць. Вип. 9 / [гол. ред. Г.Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – С. 193–198.
3. Данилюк А. Поклонися народному зодчому. Етнографічні нариси про народну архітектуру України / А.Данилюк. – Львів: Свічадо, 1995. – 62 с.
4. Кисіль І. Іван Огієнко про дохристиянські вірування та їх вплив на формування етнопсихології українця / І.Кисіль // Народознавчі Зошити. – 1995. – № 4. – С. 209–212.
5. Лопаткевич Т. Мала сакральна архітектура на Лемківщині / Т.Лопаткевич, М.Лопаткевич; [авториз. пер. з пол.]. – Нью-Йорк: Фондація дослідження Лемківщини, 1993. – 490 с.; іл.
6. Моздир М.І. Українська народна дерев'яна скульптура / М.І. Моздир. – К.: Наукова думка, 1980. – 187 с.; іл.
7. Одрехівський Р.В. Різьбярство Лемківщини / Р.В. Одрехівський. – Львів: Сполом. – 1998. – 262 с.; іл.
8. Січинський В. Історія українського мистецтва / В.Січинський. – Нью-Йорк: НТШ в Америці, 1956. – Т. 1. Архітектура. – 1956. – 179 с.; іл.
9. Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини / Ю.Тарнович; Інститут народознавства НАН України – [Ретро. вид-ня 1936 р.]. – Львів, 1998. – 287 с.; іл.
10. Щербаківський Д. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / Д.Щербаківський // Українське мистецтво. – Київ–Прага: Український гром. вид. фонд, 1926. – 62 с.; іл.
11. Marczakowa K. Kamieniarstwo ludowe u Łemków / K.Marczakowa // Polska sztuka ludowa. – 1962. – № 2. – S. 84–91.
12. Pieradzka K. Na szlakach Łemkowszczyzny / K.Pieradzka. – Kraków: Nakładem komitetu do spraw szlachty zagrodowej na wschodzie Polski przy Towarzystwie rozwoju ziem wschodnich, 1939. – 230 s.; іл.
13. Reinfuss R. Kapliczki i krzyże na Łemkowszczyźnie / R.Reinfuss // Kurier Literacko-Naukowy ІКС. – 1934. – № 13. – S. 10–11.
14. Reinfuss R. Rzeźba figuralna Łemków / R.Reinfuss // Polska sztuka ludowa. – 1963. – № 3–4. – S. 9–25.
15. Reinfuss R. Sztuka ludowa Łemkowszczyzny / R.Reinfuss // Polska sztuka ludowa. – 1962. – № 1. – S. 9–25.

В статтє раскрываються и характеризуются функциональные особенности галицких придорожных часовен, приводятся примеры их непосредственного назначения и посвящения, определяется их локальное расположение, проводится классификация обследованных объектов по характеру их действенности и местонахождения.

Ключевые слова: галицкая придорожная часовня, функциональная типология, классификация, виды, назначение, посвящение, локализация.

The article and characterized the functional features of Galician roadside chapels are examples of their direct purpose and dedication, localization is determined by their position, held classifying objects examined the nature and location of their effectiveness.

Key words: Galician roadside chapel, functional typology, classification, types, purpose, dedication, localization.

УДК 7.012 : 001.891

ОСНОВНІ КОНЦЕПТУАЛЬНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ МОДНИХ ІННОВАЦІЙ

Наталія Чупріна

У статті проводиться порівняльний аналіз основних концепцій виникнення і протікання модних інновацій в суспільстві. Здійснюється класифікація основних теорій моди, які впливають на специфіку модної поведінки в сучасному суспільстві споживання. У роботі детально розглянуті різні методологічні підходи до вивчення модних процесів, що представляють інтерес для сучасної індустрії моди.

Ключові слова: модні інновації, феномен моди, концепції моди, теорія моди, індустрія моди

Дослідження змін моди в ХХІ столітті виглядають інакше, ніж на ранніх ступенях свого розвитку. Для того, щоб зрозуміти їх сучасну інтерпретацію, доцільно провести ретроспективний огляд історії питання. За визначенням Мерілін Делонг, яке вона сформулювала у вступному слові до

© Чупріна Н., 2012–2013

книги з теорії моди «Енциклопедія одягу і моди» (Encyclopedia of Clothing and Fashion), «мода має на увазі під собою зміни, новизну в контексті часу, місця та її конкретного носія». [1, с. 4] Теоретичні трактування походження змін моди розвивалися на базі суспільних наук, таких як антропология, психология, соціология та економіка. Концепції зміни моди, що витікають з конкретної галузі знань, були схильні до впливу наукової школи того часу або системи поглядів і понять, актуальних для конкретної наукової дисципліни на певній стадії її розвитку.

Більшість основоположних постулатів, що пояснюють причини мінливості моди з погляду психології, базуються на класичній теорії Зігмунда Фрейда, який запропонував розглядати структуру особи у трьох компонентах: «НАД-Я, Я і Воно». [4, с. 87–104] Ця теорія зумовила появу концепцій, які пояснювали причину привабливості модного одягу, а також відповідали на питання, чому люди хочуть його носити і з цікавістю стежать за змінами в моді. Багато з ранніх концепцій у галузі психології зробили внесок в розуміння механізму змін моди, оскільки надавали особливої уваги її здатності задовольняти дві протилежні мотивації. З одного боку, модний одяг приховує тіло, задовольняючи потребу в скромності, і одночасно підкреслює його, робить привабливим, дозволяючи проявляти сексуальність. З іншого боку, людина одягається, щоб відповідати модним нормам тієї соціальної групи, до якої хоче належати, проте мода також задовольняє потребу людини відчувати себе особливою, унікальною особою. Згідно з цим трактуванням мода змінюється для того, щоб підтримувати сексуальний інтерес, а також постійно підживлювати потребу в індивідуальному виразі і груповій приналежності. Мотиваційні моделі поведінки споживача побудовані на базі піраміди потреб, запропонованої соціологом Артуром Маслоу в 1943 році, і містять в своїй основі дослідження різних рівнів психологічних потреб – як свідомих, так і несвідомих. [5, с. 370–396]

Антропологічний підхід до досліджень змін моди виник в кінці XIX століття в період колонізації Африки і на початкових етапах свого розвитку базувався виключно на еволюційній теорії Чарльза Дарвіна. З цієї точки зору зміни моди спочатку тлумачилися в термінах дарвіністської теорії. Наприклад, часті зміни в жіночій моді в Європі і Америці ставилися в один ряд з прикрашеннями тіла, характерними для багатьох культур, окрім західної, і трактувалися як спосіб залучення сексуального партнера. Скромніший чоловічий одяг в Європі і Америці визнавався за доказ вищої стадії еволюційного розвитку, що повинно було свідчити про високорозвинуту розумову діяльність європейців і американців, а також про їх високе положення на еволюційних сходах розвитку людства.

У міру розвитку антропологічної науки у бік функціоналізму дослідники стали надавати менше уваги причинам змін в моді і піддали детальнішому аналізу соціальну функцію одягу, який з даної точки зору є ознакою приналежності до певної соціальної групи і свідчить про наявність відповідного набору соціальних цінностей.

З появою в XX столітті культурного релятивізму, що робив наголос на культурному значенні моди як явища, антропологічний підхід став визначати зміни в одязі як показник культурних трансформацій і наявності міжкультурних конфліктів. Ці теми, як і раніше, дуже актуальні і в XXI столітті.

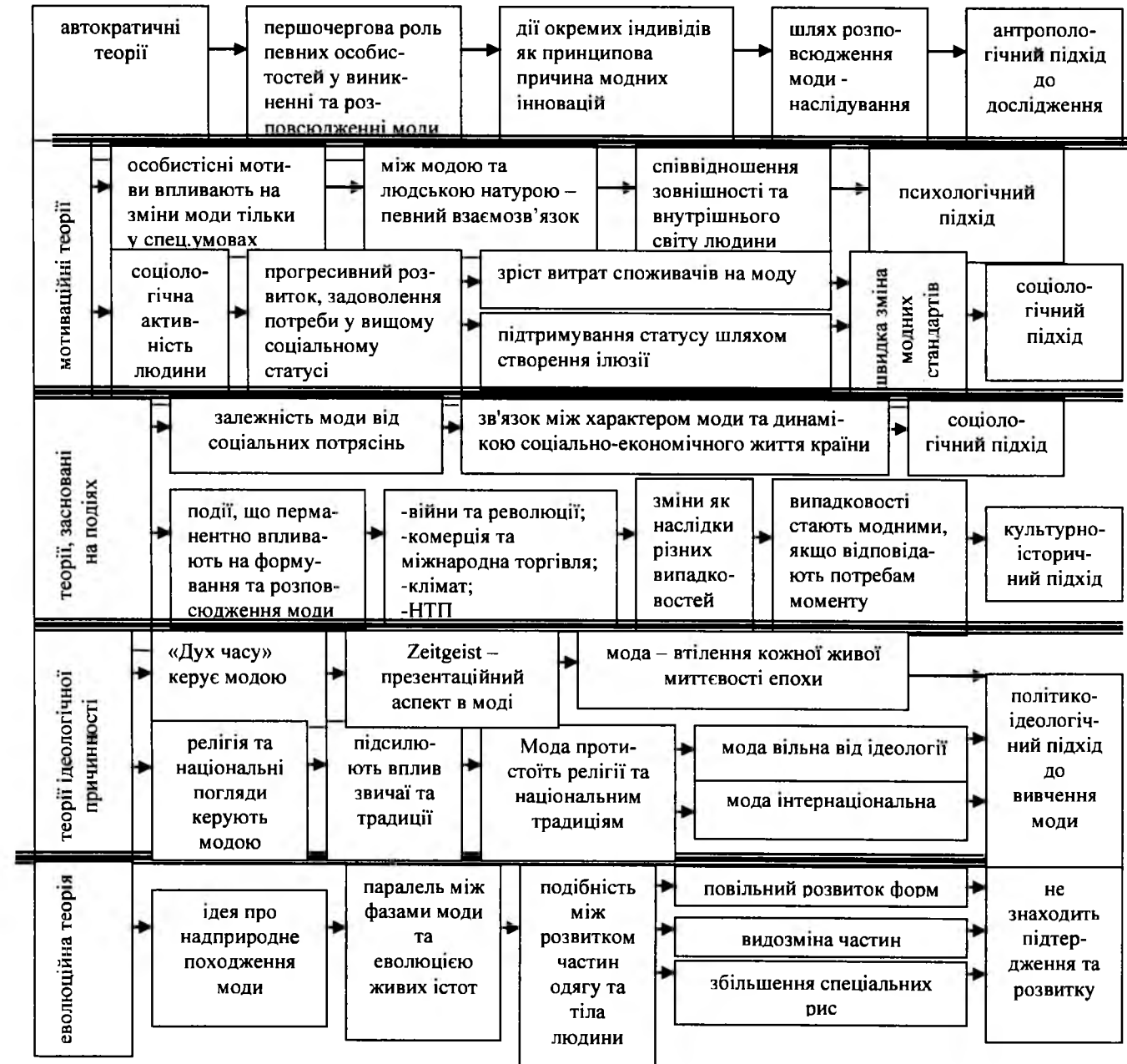
Соціологічна концепція моди спирається на фундамент колективної поведінки. Тут нескінченна мінливість моди служить індикатором групової приналежності і, що найбільш важливо, соціального статусу, а також впливає на ступінь впливовості індивідуума. Центральною ланкою в соціологічному підході є спроба прослідити хід змін в моді, при цьому дослідники особливої уваги надають динаміці розподілу впливу, якому підпорядковується колективна поведінка. На ранніх етапах розвитку цієї концепції суспільні класи розглядалися як первинний ступінь диференціації за шкалою статусу. У такому трактуванні мода проникає зверху вниз – від привілейованих класів до тих, хто знаходиться внизу сходів, яка підганяється як бажанням нижчих класів наслідувати («група переслідувачів»), так і постійним прагненням вищих класів відрізнятись («група відриву»). [6, с. 541–558] В рамках цієї концепції нову моду формує привілейований прошарок суспільства, оскільки його представники постійно потребують підтвердження свого високого статусу за допомогою одягу і зовнішності. Сучасніші уявлення про зміни моди, як і раніше, засновані на думці про домінуючий вплив можновладців на моду, проте тепер дослідниками визнається також і зворотний рух розповсюдження моди з вулиць на заможних громадян.

Кожна з вищезазначених концепцій пропонує особливий погляд на витoki і динаміку розповсюдження модних тенденцій. Більш того, на основі даних концепцій виникнення та протікання модних інновацій як соціо-культурного явища в суспільстві, в різні періоди були розроблені теорії моди для безпосереднього пояснення принципів розвитку модного одягу і аксесуарів, як в чоловічому костюмі, так і в жіночому.

За змістом ці теорії моди можна підрозділити на декілька груп: автократичні, мотиваційні, еволюційні теорії, такі, що засновані на певних подіях, теорії ідеологічної причинності тощо. Проте, індустрія моди, як концепція виробництва, розповсюдження і споживання модних стандартів і зразків не може бути, через свою комплексну суть, вписана в рамки і структуру якої-небудь з існуючих теорій. Відповідно, нарізла необхідність науково обгрунтованої теорії існування і розвитку індустрії моди в сучасному постіндустріальному суспільстві, теорії, яка включає всі аспекти модних процесів і явищ, як з погляду соціально-культурологічних складових, так і з позицій проектної діяльності. Аналіз досліджень моди, проведений в даній роботі, дозволяє скласти порівняльну характеристику теорій моди, представлену нижче (див. схему 1).

Схема 1

Порівняльна характеристика відомих теорій моди



Концепції, що виникли в кінці XX століття, в основі яких знаходиться потреба особи в самоідентифікації, вивчають соціальний відгук на взаємні суперечності різних типів індивідуальності, тоді як мода чутливо реагує на наявність міжкультурних конфліктів і викликану ними напругу.

Концепції зміни моди як продовження розвитку певного стилю, що з'явилися в кінці другої половини ХХ століття, зобов'язані своєю появою таким дослідникам, як Енн Холландер і Валері Стіл, та засновані на історико-мистецтвознавчому методі аналізу стильових змін модного одягу. У їх роботах наводиться весь діапазон історико-мистецтвознавчих методів, які спираються на вивчення різних варіацій дизайну та естетичних відносин між тілом і тканиною. [2, с. 26–49],[7, с. 207–269]

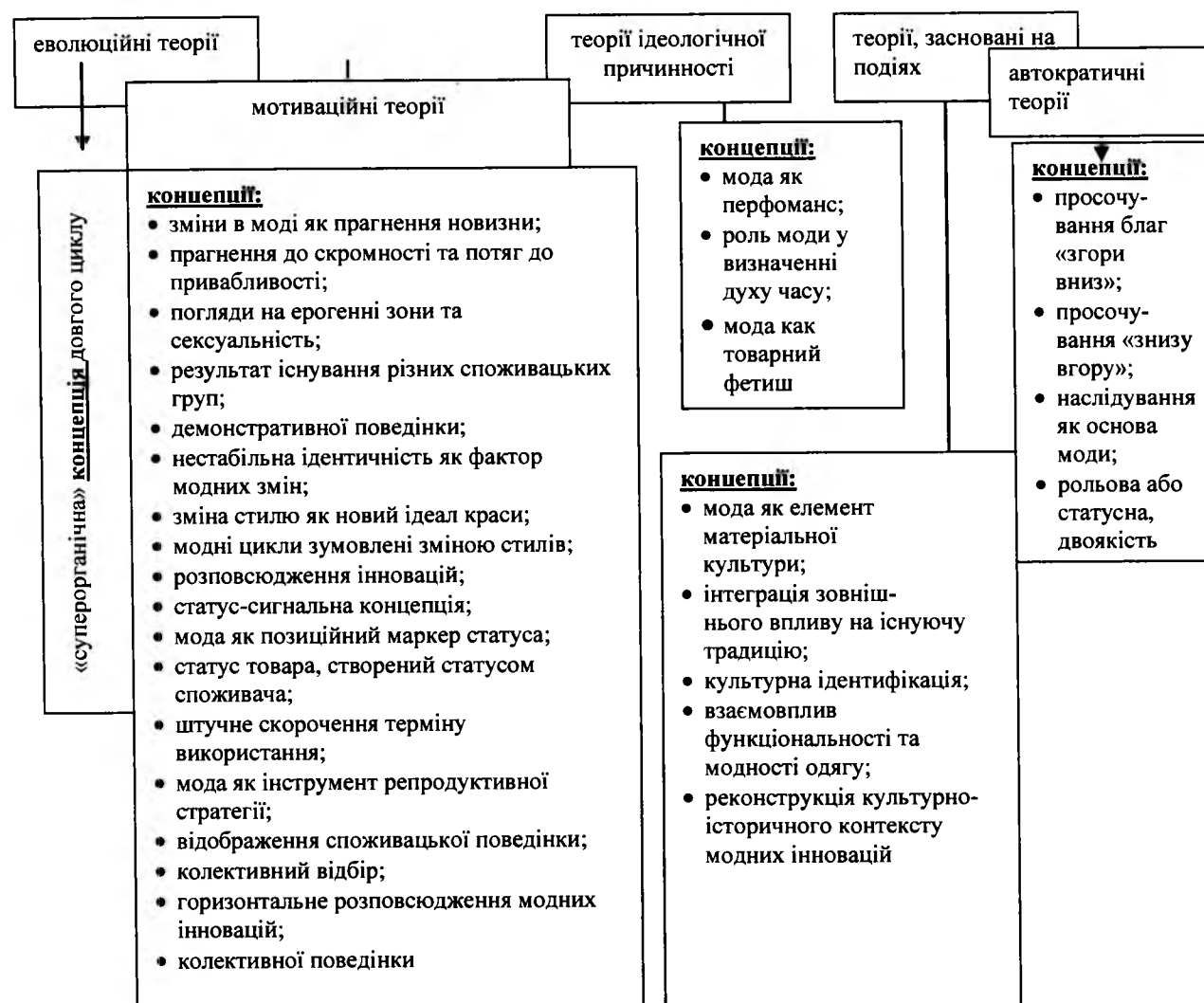
Концепції, які розглядаються в цій статті, присвячені впливу інноваційних дизайнерських прийомів, впровадженню нових технологій, нових уявлень про одяг і зовнішність, а також використанню в дизайні зразків стилю минулих років.

Прикладом модної тенденції розвитку стилю може служити нещодавно описана аналітиком моди Кейсі Хорін колишній ексклюзивна техніка розкрою тканини по косій, створена на початку ХХ століття Мадлен Віоне як модна інновація, яка під впливом Джона Гальяно була впроваджена в масове виробництво і сьогодні є промисловим стандартом. [3, с. 11]

У роботі також представлені результати сумісних досліджень у області різного виду видовищ, проведених декількома галузями суміжних дисциплін в 1990-х роках. Результатом стали нові концепції щодо модних змін, які виникли в ХХІ столітті. Дослідники переконливо доводили, що як сценічний, так і вуличний перформанс справляють вплив на формування нових індивідуальностей та змін в моді. Приклади повсякденного перформансу включають видовищні форми, які можна спостерігати щодня як частину масової культури; такі, які зобов'язані своєю появою певній епосі, і перформанси усередині субкультур, які мають вищий потенціал до трансформації. У дослідженні також обговорюються постановки, в основі яких лежить наперед відомий сценарій, що включає офіційні прийоми, модні покази, театр, кіно і музику. Цей підхід вивчає здібність моди до трансформації, яка відкриває можливість для нового прочитання індивідуальності і надає іншого значення таким параметрам культурних категорій, як статеві, класова та етнічна приналежність.

Схема 2

Класифікація сучасних концепцій вивчення моди



Концепції циклічності модного процесу переважно зобов'язані своєю появою економічним дисциплінам. Головним об'єктом уваги даної концепції стали інтенсивність модного потоку і тривалість життя того або іншого тренда від моменту його появи до зникнення. Економісти проводять відмінності між тим, що вважається короткостроковими циклами тривалістю від декількох місяців до двох років, і довготривалими циклами, які тривають деколи ціле століття. Концепції аналізу модних трендів, в основі яких лежить циклічний підхід, включають еволюційну і стильову моделі для довгострокових циклів; моделі, в яких підкреслюється статусний характер моди для короткострокових циклів, і гендерну інтерпретацію, в якій основна увага надається взаємозв'язку модного циклу та його культурної ролі.

Через розрив між багатими і бідними, що постійно збільшується і має місце у всьому світі, циклічні концепції, засновані на статусному характері моди, особливо актуальні в новому тисячолітті. Історики моди продовжують розпочаті в минулому столітті спроби знайти застосування існуючим концепціям модних змін, зокрема тим, які народилися на стику з іншими науковими дисциплінами. На закінчення слід зазначити, що теоретичним концепціям модних змін близькі багато наукових дисциплін, кожна з яких наділена стрункою внутрішньою структурою та ідеальною логікою, якщо її розглядати окремо від інших. Фахівці, яких цікавить природа модних змін, чи то професіонали у області моди або ті, що працюють в суміжних галузях, таких як соціологія, антропологія, психологія, знайдуть в цьому розмаїтті ту концепцію моди, яка повністю узгоджуватиметься з їх науковою позицією. Проте, не менш важливо пам'ятати, що загальні риси цих теоретичних концепцій належать різним дисциплінам, оскільки саме вони є тією ланкою, що пов'язує та об'єднує дослідників при вивченні феномена моди.

Отже, без рушійної сили, яка направляє структурні зміни, мода перестала б існувати. Представлений порівняльний аналіз концепцій, дозволяє сформулювати принципи, які спонукають моду еволюціонувати та рухатися вперед. Чим ми займаємося, що ми є і як виглядаємо в очах тих, хто нас оточує - все перебуває в стані постійної еволюції, яка направляється прихованою силою, суть якої необхідно розуміти професіоналам, що працюють у сфері моди.

У роботі детально розглянуті різні точки зору, що представляють найбільший інтерес для сучасної науки. Ці концепції виявляються однаково корисними як для теоретиків моди, так і для практиків, коли ті та інші стикаються з необхідністю аналізу і прогнозування модних процесів.

Короткий огляд теоретичних концепцій, представлений в даній статті, дозволяє подивитися на процес зміни моди під різними точками зору. По суті, більшість розглянутих концепцій демонструють бездоганну логіку, якщо розглядати їх окремо. Але, придивившись, можна побачити, що в основі лежать ключові елементи, запозичені з інших концепцій або теорій. Як узагальнення необхідно намітити серед безлічі різних представлених в дослідженні концепцій основні напрями досліджень, структура яких дозволяє припустити наявність загальної основи, що представлено на схемі 2.

1. DeLong M.R. Theories of Fashion / M.R. DeLong // Encyclopedia of Clothing and Fashion / V. Steele (ed.). – Detroit : Thompson/Gale, 2005. – 432 p.
2. Hollander A. Seeing Through Clothes / A.Hollander. – Berkeley : University of California Press, 1993. – 197 p.
3. Horyn C. Galliano Plays his Hand Smartly / C.Horyn // New York Times. – 2006. – May 21. – ST1, 11.
4. Lynch A. Changing Fashion: A Critical Introduction to Trend Analysis and Meaning / A.Lynch, M.D. Strauss. – Ames, Iowa : Iowa State University Press, 2004. – 275 p.
5. Maslow A. A Theory of Human Motivation / A.Maslow // Psychological Review. – 1943. – 50. – P. 370–396.
6. Simmel G. Fashion / G.Simmel // The American Journal of Sociology. – 1957 [1904] – LXII, 6, May. – P. 541–558.
7. Steele V. Women in Fashion: Twentieth-Century Designers / V. Steele. – NY : Rizzoli International Publications, 1991. – 253 p.

В статті проводиться сравнительный анализ основных концепций возникновения и протекания модных инноваций в обществе. Проводится классификация основных теорий моды, которые влияют на специфику модного поведения в современном обществе потребления. В работе подробно рассмотрены различные методологические подходы к изучению модных процессов, представляющие интерес для современной индустрии моды.

Ключевые слова: модные инновации, феномен моды, концепции моды, теория моды, индустрия моды

In the article the comparative analysis of basic conceptions of origin and flowing fashion innovations in society is conducted. Classification of basic theories of fashion, which influence on the specific of fashionable conduct in modern society of consumption, is described. In this work different methodological approaches to the study of fashionable processes, being of interest for modern industry of fashion, are considered in details.

Keywords: fashionable innovations, phenomenon of fashion, conceptions of fashion, fashion theory, fashion industry

УДК 739 (741, 745)

Наталія Дядюх-Богатько

ТИПОЛОГІЯ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗБРОЇ НА ГУЦУЛЬЩИНІ

Виходячи з функціональних груп: рушниць-крісів, пістолів, топірців-барток, ножів автор доводить художню особливість кожної в хронологічних та регіональних межах. Визначено особливості класифікації та типології гуцульської зброї.

Ключові слова: зброя, мистецтво, зброєзнавство, типологія, функція, форма.

Спадщина народного мистецтва на Гуцульщині демонструє аспект перетину сакральності і зброї. У своїй роботі «Цілісність і системність» І.Блауберг виділяв такий ряд змістових ознак, що характеризують внутрішні властивості системних об'єктів: організація; взаємодія; інтеграція; цілісність; елемент; структура і т.д. [1, с.18]. Більшість із наведених ознак без вагань можна застосувати до характеристик технологічної організації зброї. Сам принцип системності, тотожний поняттю цілісності, поширюється сьогодні на найрізноманітніші сфери знань. Він є невід'ємною властивістю художньої мови твору зброярства, та особливо традиційного мистецтва, кожний його об'єкт несе в собі певним чином організований ансамбль обрядових, ритуальних та сакральних значень.

Вирішуючи актуальну проблему класифікації та типології гуцульської зброї, в процесі аналізу ми виділимо деякі виключно сталі елементарні схеми, які виступають своєрідними архетипами її побудови.

Типологічна диференціація взагалі є одним з найскладніших питань серед досліджень будь-якої з тем декоративно-ужиткового мистецтва. «Типологія – це своєрідна теоретична основа для дослідження художніх творів, ключ до розуміння їх декоративних засад і естетичної природи» – підсумовує М.Станкевич [2, с.177]. Найважливішим її питанням є виділення ознаки чи комплексу ознак, а у принципі відбору, з точки зору на їхню приналежність до різних категорій – функціональної, естетичної, міфологічної, філософської та інших, відображення багатогранності гуцульської зброї, як важливої частки українського декоративно-прикладного мистецтва.

Спробу наукового вивчення зброї в Українських Карпатах розпочинає В.Шухевич своєю монографією «Гуцульщина» (1899–1908), де у розділі «Стрілецтво», автор описує основні, знайдені ним, екземпляри рушниць, ножів, їх конструктивні частини за гуцульською термінологією, наводить приклади обрядової магії при полюванні та описує найпоширеніші пастки на звірів [3]. У контексті мистецтва про специфіку металевих виробів Карпат знайдемо у П.Жолтовського [4], Л.Сухой [5], М.Станкевича [2, с. 413–427] котрі розглядають системи та техніки декорування зброї серед інших предметів, не беручи до уваги конструктивних її особливостей, що мають певний вплив на розміщення структури декору.

Предметом нашої уваги є зброя, яка на Гуцульщині є не лише знаряддям нападу та захисту, як часто їй приписують, а й обов'язковим елементом костюма, хатнього інтер'єру, атрибутом у побуті та символом доблесті й заможності господаря.

Гуцульська зброя була виділена нами з загальної кількості матеріальних об'єктів українського декоративно-прикладного мистецтва. Інтерес до зброї в останній час посилюється, з'явилося багато статей та досліджень по зброярській тематиці. Розібратись у великій кількості інформації часто не можуть навіть спеціалісти-зброярі. Весь масив інформації, виключаючи псевдонауковий, може бути поділений на літературу по зброєзнавству археологічному, мистецтвознавчі роботи й ілюстровані альбоми, каталоги виставок, етнографічні статті та роботи за технічними особливостями й конструкціями зброї. При цьому кожна з вище перерахованих категорій користується своєю достатньо вільною термінологією. Через недовомовленості щодо термінології часто трапляється багато

казусів та неспівпадінь між зброєзнавством археологічним, історичним, технічним, мистецтвознавчим, як і іншими його видами. З огляду на це ми вважаємо за необхідність зупинитись на типології гуцульської зброї.

Кожна існуюча класифікація, по суті, є службовим групуванням, тобто класифікацією прикладного додаткового засобу, і є зручною лише при одній конкретній галузі зброєзнавства. Тільки історичне, археологічне та технічне зброєзнавство мають напрацьовані та встановлені класифікації, завдяки розвитку цих напрямків науки в часи і на території Радянського Союзу. Причому, коли ми говоримо про археологічну класифікацію зброї, ми повинні мати на увазі не класифікацію як таку, а розгорнуту типологію.

Наведемо приклади класифікації та типології. Звертаючи увагу на українські дослідження історичної класифікації зброї знайдемо у І.Крип'якевича в «Історії українського війська». У розділі «Зброя й бойові формації» він охоронну зброю поділяє на оборонну та «зачіпну», тобто наступальну. До оборонної, у свою чергу, відносить броню, панцир, кольчугу, кирис, шолом, і щит. До зачіпної — спис, меч, шаблю, сокири, лук зі стрілами, куща [6, с. 24–28, 145–146]. У наступних розділах, по ходу військової історії, додаються «воєнні машини»: самостріл, праща, порок, таран [6, с. 75–78]. З розвитком артилерії гармати поділяються на тарасниці, фоглер, гуфниці, бомбарди, шрубниці, шротівниці, шарфмиці, василиски, співачки, соловії, картавни, нотшлянди, серпантини, фалькони та інші [6, с. 147–150]. Деякі назви типів гармат, як «харчівниця», втратили своє визначення ще 100 років тому. Про рушницю І.Крип'якевич розповідає, що в XV ст. вони називались пищалі, і поділялись на ручні та гаківниці. В серед. XVI ст. з'являються аркебузи, які також звали гаркебузами. А в серед. XVII ст. на Україні поширились мушкети. [6, с. 152–155]. Цінність даного дослідження полягає у тому, що автор проводить класифікацію на типах, які побутували на Україні, зберігаючи їх автентичні назви, проте саме тому є й важко користуватись для аналізу на зброї у різні історичні періоди.

Також на основі історичних періодів пропонує класифікацію ручної вогнепальної зброї А.Жук [7; 8], що починається з початків «використання пороху для метання снарядів» і завершується «нашим часом», розбита на п'ять етапів. Перший етап науковець датує XIV ст. і називає його початком використання пороху для метання снарядів, другий – XVI ст. – поява кременевих замків, далі поч. XIX ст. – поява ударних капсулів, кін. XIX ст. – поява бездимного пороху, і 1940 рр. – поява патронів зменшеної потужності. Саме гнесологічне дерево є досить відносним та характеризує розвиток ручної вогнепальної зброї досить приблизно.

У галузі військового мистецтва є класифікація за К.Асмоловим. Вона передбачає виділення дев'яти типів холодної та металевий зброї [9, с. 553]. Перший з блукаючою бойовою частиною. Варто зазначити, що під бойовою частиною мається на увазі та конкретна частина зброї, якою наноситься удар у даний момент. Якщо у більшості інших типів зброї бойова частина – це наконечник, лезо і т.п. – виділена, то у шестиперів та палок, що відносяться до цього класу, нею може служити будь-яка частина зброї. Другий тип – ударна зброя, центр її ваги переміщений на віддалений кінець, а ударна частина, переважно, не має лезової заточки. Сюди відносяться різноманітні види молотів, дубинок. Третій тип – зброя з боковим вістряем. Його бокова частина, винесена в бік від вертикальної осі зброї та розташована під кутом до неї. Це різноманітні топірці, сокирки, серпи, гаки. Зброю з додатковим руків'ям, відносять до четвертого. Руків'я цього типу розташоване перпендикулярно до зброї. Це різноманітні «бойові загугулени», сокири і т.п. П'ятим типом є клинкова зброя, що має чітко зформоване лезо. Цей тип, як правило, підрозділяють на довгу (мечі, шаблі і т.п.) та коротку (ножі, кинджали і т.п.) зброю. Шостий – древкова зброя, сюди відносяться всі варіанти різноманітних наконечників на достатньо довгому древку. В самостійний підтип виділяється списи, які трактуються як тичину з посиленою колючою здатністю. Гнучка зброя – сьомий тип. Це зброя, що має гнучку бойову частину, гнучке древко чи повністю гнучка, як ланцюги чи шнури. В самостійний підтип виділяється секційна зброя, що має одне чи декілька гнучких з'єднань. Восьмим є коротка зброя, бойова частина якого ніби рівномірно розподіляється навколо кулака. Сюди відносяться всі види кастетної зброї, а також наручна зброя, що закріплюється на руці. Останнім типом К.Асмолов називає металеву зброю, всі види якої уражають противника на відстані [9, с.553]. Звичайно, що як і кожної класифікації, тут ми помічаємо негативні аспекти, а саме, незрозумілим залишається, куди виділити сокири – до другої чи до четвертої групи. Основним недоліком є те, що маючи певний артефакт і визначивши його приналежність до того чи іншого типу, за класифікацією К.Асмолова важко прослідкувати прототипи його виникнення та можливі модифікації.

Більш цільну схему класифікації холодної зброї подає В.Попенко [10; 11]. Холодну зброю він поділяє на п'ять типів за способом ураження: ударну, рубаючу, колючу, рубаюче-колючу та

метальну. Пізніше поділяє їх на технологічні підвиди: древкова, клинкова, гнучка і т.п. Та виділяє з них типи матеріальних пам'яток, кожний з яких може, у свою чергу, поділятися на комбіновану та масковану зброю, як вид матеріальної пам'ятки та локалізму.

Про археологічні типології можемо сказати, що загалом, кожний з дослідників намагається структурувати та класифікувати певні види зброї, які досліджує у рамках виділеної ним теми та історичного періоду. Наприклад, типологічне групування кинджалів за А.Біанкі [9, с.556]. Ця методика розглядає опис 150 бронзових кинджалів Передкавказзя катакомбної культури пер. пол. II тис. до н. е. Для виокремлення групи рисунок кожного конкретного артефакту розбивається на елементарні геометричні фігури поперечними лініями. А зброезнавець О.Алексеев у дослідженні акінаків, 256 артефактів поділяє на шість зон локалізації та подає схему розвитку на основі видозміни перехрестя акінаків [9, с. 557–558]. Також він виділяє 55 певних рис акінаків, як приміром дерев'яний чи металевий клинок, тип навершя, клинка, руків'я та рисунки орнаменту, їх розміщення. Важливим є чітко зазначена кількість спостережених рис, з чого можна зробити висновки про популяризацію окремих ознак. Проте відсутність досліджень з подібними схемами та відносність у назвах, як орнамент: «очковий», «рослинний», «циркульний», не дають можливості порівняти попередній та подальший розвиток подібних мечів.

У західному зброезнавстві широко відомими є типологія скандинавських мечів за Я.Петерсоном та мечів вікінгів за Ф.Мором [9, с. 559–561]. Про те як у попередніх науковців, недоліком таких класифікацій є їх вузька спеціалізація та несумісність з класифікаціями інших авторів.

У свій час, Б.Колчин (радянський археолог) зробив спробу класифікувати робочі давньоруські сокири на основі їхньої форми, прив'язавши останню до функціонального призначення інструмента. Всі сокири були розділені на три групи – залежно від ширини леза. Сокири з найбільш широким лезом і великою масою – бородоподібної форми – були віднесені Б.Колчиним до розряду «теслярських». Сокири з середнім по ширині лезами класифіковані як столярно-бондарні, а з вузькими лезами приписані до лісорубів, тобто тім, хто валив ліс і колів дрова [12, с. 35]. Одеський сучасний дослідник Б.Попов доводить, що дуже складно провести межу між цими різновидами. Бо більшість сокир були на Русі універсальними і могли використовуватись як для мирного життя, так і для бою. Здається, що люди, що жили в ті часи, приблизно так і сприймали сокиру. Це був для них священний предмет, що допомагав вижити в будь-яких умовах, звідки б не виникала загроза: від голоду, холоду або з боку людини [12, с. 34].

За «ефектом енергії» поділяють зброю львівські дослідники Ю.Ситник та І.Шипайло у дослідженні про «Аркан», розповідаючи про топирець зазначають, що «зброя такого типу на Україні ще не досконало вивчена і класифікована». І виділяють дві групи зброї, що подібні за зовнішнім виглядом до бартки, але за бойовими ознаками відрізняються – «ефектом та протилежністю енергій». До першої групи вони відносять так звану «міфічну зброю» божеств, зброю влади, до другої – зброю звичайну [13, с. 35–42].

З усього вище сказаного, впливає необхідність в уніфікованій класифікації, що була б придатна для використання у будь-якій галузі зброезнавства.

Таку спробу робить сучасний російський науковець Б.Трубніков [9, с. 562]. Запропонована ним система поєднує в собі класифікацію та типологічний ряд, що полегшує роботу зі зброєю та озброєнням навіть аматору. Для зручності користування Б.Трубніков пропонує навіть варіант класифікації як пошукового алгоритму [9, с. 584–664]. Всього в його системі виділено одинадцять рівнів, чи ярусів. Перший, це клас матеріальної пам'ятки (зброя і озброєння). Другий і третій – функціональні рівні (наступальний і оборонний). Четвертий – це спосіб дії, спосіб ураження цілі (холодна, метална, вогнепальна, стаціонарна, захисна). П'ятий та шостий яруси – це технологічні рівні, тут зброя ділиться на ударну, древкову, клинкову, ручну, механічну, просту, артилерійську). Сьомий – спосіб кінематичної дії зброї. Восьмий – тип матеріальної пам'ятки, дев'ятий – вид та локалізми, десятий – артефакт, одинадцятий – елементи.

Запропонований Б.Трубніковим варіант систематизації у типології та класифікації зброї є найширшим. Проте, і досить складним, особливо з третього по сьомий рівні, для розглядання і дослідження мистецтвознавчих аспектів зброї.

Зрозуміло, неможливо побудувати типологічний ряд на основі будь-якої однієї ознаки, та, проте, прийняття за основу підходу до виробів, як, перш за все, до носіїв прихованих в них принципів організації певних специфічних засобів і прийомів художніх творів, в єдину структуру декору, все ж обумовлює деяке звуження кола аналізу. На основі критичного аналізу різних підходів до проведення класифікації зброї різними авторами, ми вирішили найкращою для нашого дослідження, зброї

гуцульського регіону, є морфологічна класифікація творів декоративно-прикладного мистецтва М.Станкевича [2].

Загалом усю зброю, ми відносимо до окремого роду декоративно-прикладного мистецтва, що об'єднує такі його види як художню обробку дерева, металу, шкіри та рогу. У свою чергу, кожний вид розподілено на підвиди за типом технології виготовлення та оздоблення. Тут варто зазначити, що окремі технологічні прийоми оздоблення зброї повторюються у різних видах декоративно-прикладного мистецтва. Наприклад, гравірування зустрічається як по металу, так на по дереву (у металевих та дерев'яних частинах пістолетів, крісів), гравірування по рогу – у порохівницях, по шкірі – у декоруванні чересів.

Всю зброю розподілено на дві типологічні групи за типом призначення – на зброю та озброєння. При цьому класичному для зброярства розподілі, під озброєнням мається на увазі захисні покриття для тіла та пристосування, а під зброєю пристосування та їх комплектуючі для ураження. Запропонований розподіл на типологічні підгрупи, типи та підтипи не претендує на вичерпність, а продиктований виключно рамками мистецтва зброярства на Гуцульщині. Типологічні підгрупи холодної, металної та вогнепальної зброї поділена на типи, що були поширеними на Україні у відповідний період, проте не всі з них мали відповідники на Гуцульщині. Типологічна підгрупа озброєння належить до захисного поясного типу (перехрестниці, череси). Не всі підтипи гуцульської зброї збереглися до сьогодні, про деякі з них ми дізнаємось з архівних джерел (палаш Олекси Довбуша), інші ж були трофейною або презентабельною зброєю (шаблі для опришків, мечі для окраси домівок містечкової шляхти).

Окремі типи зброї можна поділити за призначенням. Зокрема, функціональне застосування зброї, що визначає її поділ на мисливську, декоративну, обрядову, військову і т.п. Хоча, як вже зазначалось вище, дуже складно виокремити, бо більшість речей були універсальними. Але на Гуцульщині ми маємо ряд унікальних зразків народного зброярства, коли пістолети виокремлюються у підтипи салютного і бойового призначення.

Єдиної технологічної школи з виготовлення зброї у Карпатах не було до ХХ століття. Свої «кухонні таємниці» майстри передавали лише у родинний спадок або майстрам-односельчанам. Але це означає, що майстер робив все сам. Для виготовлення окремих художніх виробів з кольорових металів долучалася вся сім'я, широко використовувалась праця жінок і дітей. Техніка роботи і знаряддя праці, за допомогою яких виготовляли гуцульську зброю у ХІХ ст. порівняно з європейськими зразками є набагато простішою. Але за браком технологічних можливостей народні майстри виявляють свою кмітливість у спрощенні конструкцій, зберігаючи при цьому функціональну якість предмета. Так, про Юрія Шкрібляка, майстра, що здобув світову славу, різьбярі Гуцульщини, згадують: «Ще юнаком Юрій Шкрібляк засвоїв досить складні, за технічними вимогами, і не менш досконалі художні засоби різьби по дереву. В цей час він уже сам виконував дерев'яні ложа до рушниць та пістолетів...» [14, с. 10].

Зброярська справа завжди була близькою до мистецтва ювелірного – використовувались одні і ті ж технічні прийоми та способи художнього оздоблення металу (куття, лиття, карбування, різьба та інші), що базувались на загальних властивостях матеріалу. Через це не випадково європейські майстри-ювеліри, крім виготовлення дорогоцінних прикрас із золота і срібла, часто займались ще оздобленням зброї. А особливо на Гуцульщині ми не зустрінемо майстрів, які б займались виключно виготовленням чи оздобленням зброї. Так, деякі села (Соколівка, Яворів, Річка, Криворівня, Брустурів, Довгопілля) були одночасно мосяжними центрами і центрами впорядження зброї.

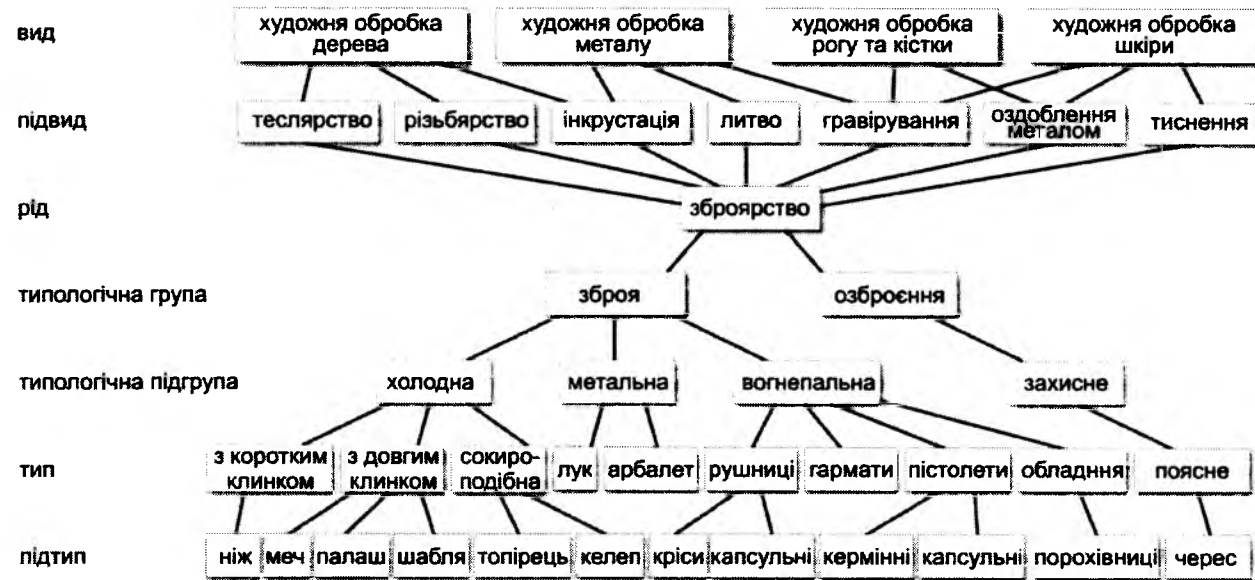
Аналізуючи рушниці-кріси, пістолі та порохівниці, можемо говорити про те, що в кожному предметі простежується синтез багатьох ремесел та матеріалів. Порівняно з крісами, пістолі зберігають аналогічну основну схему, але новим декоруючим матеріалом, що виступає в синтезі цієї групи, є бісер, котрим інкрустують руків'я. У порохівницях-ріжках основою виступає оленячий ріг, котрий часто доповнюють металеві деталі у формі декоративних цвяшків. А в порохівницях-кубках основою, як правило, є дерево, для його декорування та інкрустації вже немає обмежень у виборі матеріалу. Майстри доповнюють звичний перелік ще й вставками з кістки, баранячого рогу.

Мистецькою цінністю у крісах є декорування їх прикладів та новий декоративно-конструктивний елемент у формі гнізда-сховку, використання якого могло бути двояке — як магазин під кулі [3, с. 257], що збільшувало вагу приклада, і водночас краще збалансовувало кріс, або як сховок під магичні амулети, для ритуальних дійств [3, с. 262]. А про салютне (ритуальне) призначення пістолів може стверджувати і той факт, що майстри для них вже не використовують залізних нарізних стволів, а відливають їх самі з бронзи чи латуні – матеріалу, що значно урізноманітнює можливість декорування, з одного боку, та конкретно знижує всі інженерно-конструктивні

характеристики – з іншого. Підтвердженням вищесказаного є виключна декоративність окремих конструктивних деталей, наприклад шомполу, що мав би служити для зачищення ствола.

Традиційне гуцульське зброярство дозволяє виділити певні сталі схеми його внутрішньої організації. Розглядаючи специфічні риси зброї, варто відзначити, що деяким корективам, внаслідок її розвитку, підлягав лише внутрішній склад технологічних структур. В них вводились невідомі раніше технології, переосмислювались і розвивались, отримуючи нове звучання. Сталі принципи їхньої взаємодії, основні структурні схеми зберігались у незмінній єдності і лише наповнювались новим художнім змістом. І дуже складно спонукати гуцула до зміни зовнішньої форми предмету, який він виготовляє [3, с. 270].

Типологічна таблиця мистецтва зброярства на Гуцульщині у XVIII - XIX ст.



Характерною ознакою виробів гуцульського промислу є консерватизм в «ужиттю технічних помічних знарядів» та подібність зовнішнього вигляду тих виробів, а це знову має причину в тому, що знання і замилювання до предметів переходило від батька до сина, котрі жили в тих самих обставинах [3, с. 269].

Техніка роботи і знаряддя праці, за допомогою яких виготовляли гуцульську зброю другої полов. XIX ст., порівняно з європейськими зразками є набагато простішими. Але, за браком технологічних можливостей, народні майстри виявляють свою кмітливність у спрощенні конструкцій, зберігаючи при цьому функціональну якість предмета.

Один і той же тип зброї, і навіть окремих елементів декору, часто трактується за допомогою різних технологій найрізноманітнішим чином. Існування таких суперечностей спонукало нас до вивчення специфіки різних видів зброї, перш за все з позиції аналізу реалізованих в їх будові засобів і прийомів втілення декоративного образу. Це пояснює природу образного мислення та генезу декоративних форм. Само собою, це не означає, що при класифікації не враховувались композиційні фактори. Але конструктивні принципи організації в цьому аспекті розкриваються більш вагомо і точно, значною мірою як основа народної творчості, виражені самобутністю кожного окремого предмету.

Зброя, як вид декоративно-прикладного мистецтва, а зокрема, вироби гуцульського регіону, охоплюють доволі широке коло можливих аспектів розгляду, сягаючи магічного, соціального, етнічного, культурного значень, котрі реалізуються в художній формі виробів. Але важливо враховувати, що зброя, яка відноситься тут до народного виробництва, окреслює одночасно й особливе коло категорій, що пов'язані безпосередньо зі створенням предмету, матеріальним втіленням його естетичної концепції. Технічне втілення тісно пов'язане з характеристиками декоративного образу. Відповідно художній аналіз зброї повинен здійснюватись лише з позиції взаємодії естетичних поглядів з одного боку, і естетики матеріального втілення з іншого.

Специфіка зброярського мистецтва полягає перед усім в інтегрованій різноманітності технологічних засобів декору. Всебічне вивчення гуцульської зброї XVIII – XIX ст. дозволило скласти розгорнуту систематизацію завершенням якої став поділ за типами.

1. Блауберг И.В. Целостность и системность / И.В.Блауберг // Системные исследования: Ежегодник. / АН СССР; ВНИИ систем. исслед. – М. : Наука, 1971. – С. 15–38.
2. Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Михайло Станкевич. НАН України; Інститут народознавства. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. – 480 с.
3. Шухевич В. Гуцульщина. / Володимир Шухевич. – Ч. 3. – 2. вид. – Верховина, 1997. – 272 с., іл. – (Препринт / Наукового тов. ім. Шевченка, 1899 р.).
4. Жолтовський П.М. Художнє литво на Західних землях України в XVII – XIX століттях. / П.Жолтовський. – К. : АН УРСР, 1959. – 136 [158] с.
5. Суха Л.М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат др. пол. XIX – XX ст. / Л.Суха. – К. : АН УРСР, 1959. – 104 с., іл.
6. Історія українського війська (від княжих часів до 20-х років XX ст.) / Під ред. І.Крип'якевич, Б.Гнатевич, З.Стефанів. Упорядник Б.З.Якимович. – 4-ге вид., змін і доп. –Л. : Світ, 1992. – 712 с.
7. Жук А.Б. Революция и пистолеты / А.Б.Жук. – Изд. 2 исп., перераб. И доп. – М. : Воениздат ; «ЛОКИД», 1990. – 431 с
8. Жук А.Б. Стрелковое оружие : револьверы, пистолеты, винтовки, пистолеты-пулеметы, автоматы / А.Б. Жук. – М. : Воениздат, 1992. – 735 с.
9. Трубников Б.Г. Полная энциклопедия: Оружие, вооружение всех времён и народов. / Б.Г.Трубников –СПб. : Издательский Дом «Нева», – М. : Олма-Пресс, 2002. – 719 с.
10. Попенко В.Н. Холодное метательное оружие / Виктор Николаевич Попенко. – М. : Богучар, 1993. – 111 с.: ил.Попенко В.Н. Холодное оружие : Энцикл. слов. : А-Я / Виктор Николаевич Попенко. – М. : Богучар, 1996. – 474, [5] с., ил. – Библиогр.: Алф. указ. в конце кн.
11. Попов Б. Топоры Древней Руси // Клинок. – К. : Экспрес-Поліграф. – 2005. – № 4, – С. 2–3, 34–37.
12. Система фізично-духовного вдосконалення «Аркан» / Під ред. Ю.Ситник, І.Шпайло. – Львів, 1997. – 56 с.
13. Соломченко О. Гуцульське народне мистецтво. / О.Соломченко. – К. : Мистецтво, – 1959. – 60 с.

Исходя из функциональных групп: винтовок-крисов, топоришков-бартков, ножей, автор доказывает художественную особенность каждой в хронологических и региональных границах. Определены особенности классификации и типологии гуцульского оружия.

Ключевые слова: оружие, искусство, оружейное дело, типология, функция, форма.

Proceeding from the functional groups: «krees»-guns, pistols, «bartka»-hatchet, knife - decorative features of each of them are being demonstrated within chronological and regional boundaries. Peculiarities at classification and typology of decorating Hutsul fire-arms have been defined.

Key words: weapon, art, arm science, typology, function, form

УДК 791.7 : 316.6-053.2

Юлія Христюк

МОДУЛЬНЕ КОМПОНУВАННЯ ДЛЯ ДИТЯЧОГО ІГРОВОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті проаналізовано особливості проектування дитячого ігрового середовища на основі модульної системи, основи формування її компонентів і роль в ігровому процесі. В роботі розглянуті типи ігрового середовища з модульною системою в основі; характеризовані їх проектні можливості для організації ігрового процесу.

Ключові слова: модульне предметно-ігрове середовище, ігровий лабіринт, об'ємно-просторовий фрагмент, ігровий модуль.

Сучасні вимоги й ігрові потреби дітей, а також технічні можливості застосування нових проектних конструкцій і матеріалів ставлять нові завдання до проектування ігрового обладнання. На даний час гостро постає проблема способу організації ігрового середовища, яке було б інформативним, втілювало в собі пізнавальну та емоційну новизну, сприяло розвитку творчості,

забезпечуючи повну свободу для дітей. Актуальним залишається питання варіативності та різноманітності проектних рішень ігрового середовища.

Сучасні дослідники розглядають розвивальне предметне середовище як систему матеріальних об'єктів діяльності дитини, що функціонально моделює зміст її духовного і фізичного розвитку [1; 2]. Основні відомості стосовно проектування обладнання та його конструктивних елементів містяться у web-ресурсах як презентація конкретних виробників [3; 4]. Проте тема модульної компоновки ігрового середовища не досліджена ґрунтовно в жодному джерелі.

Метою статті є виявлення сучасних тенденцій в проектуванні дитячого ігрового середовища на основі модульної системи. У зв'язку з цим можна виділити основні завдання: 1) оцінити вплив модульного ігрового середовища на дітей під час гри; 2) виділити основні типи предметно-ігрового середовища, де використана модульна компоновка; 3) охарактеризувати проектні особливості типів ігрового обладнання.

Формування у дітей активного ставлення до того, що їх оточує, – одне з головних завдань, адже активність дитини є важливою умовою її повноцінного розвитку. Особливо ефективно впливає на дітей, зокрема на їхню рухову активність, модульне предметно-ігрове середовище, що є одним з чинників стимулювання розвитку дитини. Можна виділити два різних типи предметно-ігрового середовища, в основі яких лежить модульна компоновка.

Перший тип – готова конструкція ігрових лабіринтів які зараз поширено використовуються для організації ігрового простору. Вони побудовані на досить вдалій мобільній системі, що дозволяє вирішувати найрізноманітніші завдання, а зокрема завдання розширення варіабельності обладнання та ускладнення можливих ігрових схем. Схема, покладена в основу проектування сучасних лабіринтів, розроблена в 1996-1997 роках в персональній творчій майстерні Михайла Белова (рис. 1), відомого московського архітектора [5]. Його модульна система була побудована на квадратних ґратах. У вузлах ґрат були поміщені сталеві стовпи, що мали крихітні прорізи, у чотирьох напрямках. Дані прорізи дозволяли укріплювати на стовпах-опорах поперечні елементи – щаблі. Щаблі виконувались з бруса, де знаходились круглі отвори для закріплення дрібніших ігрових елементів. Завдяки гнучкому конструктивному рішенню, побудованому на єдиній модульній сітці, такий дитячий майданчик гармонійно вписувався в будь-яку наявну ділянку: квадратну, прямокутну, хрестоподібну, П-подібну, L-подібну. Осередки можна групувати, пристроювати один до одного, ставити невеликі квадрати окремо, на відстані, створювати цілі ігрові міста. Для старших дітей і самі стовпи ставали ігровими елементами для лазіння. Крім вільного планування та проектної можливості ускладнення ігрового обладнання, модульна система дозволяє легко і зручно здійснювати доставку конструктивних елементів і їх збір на місці.

Саме така модульна схема лягла в основу сучасних проектних рішень лабіринтів – металевих конструкцій із пропіленою сіткою (рис. 2). Пошуки нової проектної методики націлені на досягнення компактності композиції, збереження варіантності існуючих рішень і пошуків гнучкості нових. При проектуванні нових варіантів ігрових комплексів внесений принцип «варіабельності», тобто можливість урізноманітнення, змін на базі визначеного набору стандартних елементів. Варіабельність об'ємно-планувальних рішень при певних кількісних відношеннях і необхідному наборі елементів дає можливість подолати однотипність і монотонність у проектуванні дитячих ігрових конструкцій.

Різноманітність проектних рішень досягається не тільки варіабельністю конструктивних форм, а й застосуванням різних кольорових рішень. Ефективність методу варіантного проектування визначається передусім їх оптимальним вибором, котрий має забезпечити можливість отримання при мінімальній кількості деталей найбільше число варіантів планувань, що відповідають функціональним, конструктивним, ергономічним, естетичним та економічним вимогам.

Об'ємно-просторові рішення ігрового комплексу-лабіринту можуть мати різну конструктивну основу: 1) суцільно розміщується на території (рис. 2, 3); 2) розміщується на сваях (рис. 4). А за рахунок вертикального зонування увиразнюються ігрові рівні складності і, відповідно, здійснюється вікова диференціація дітей в ігровому процесі: на нижніх рівнях організовується ігрове середовище для дітей молодшого віку, а на верхніх – для дітей старшого віку. Такі конструкції дають змогу не лише отримати нову оглядовість, а й спілкуватися з дорослими з висоти, знаходячись, над ними, а не поруч. Діти повністю можуть реалізувати свою потребу у лазінні, стрибках, повзанні. Важливо, що конструкція обладнання не прихована, а підкреслена, формує об'ємно-просторове рішення, що закладене в основу концепції дизайну дитячого ігрового лабіринту.

Універсальною конструкцією ігрового лабіринту є повний каркас, який допускає широке варіювання планів із включенням функціональних модулів різних площ і конфігурацій; дозволяє

змінювати малюнок плану за ярусами. Повнозбірний каркас як в архітектурі, так і в проектуванні лабіринтів є найбільш цільною конструктивною системою. Каркасна конструкція обладнання виконана зі збірних елементів на модульній сітці 1,2x1,2x1,2 м. Ці розміри прийняті з ціллю отримання оптимальних ігрових площ багатоярусних конструкцій. Такі параметри структурної одиниці лабіринту дозволяють забезпечити антропометричні вимоги до середовища для дітей від 3-х до 9-ти років.

Незважаючи на складну побудову їх функціонально-планувальної структури кожен комплекс може бути умовно розділений на компоновальні об'ємно-просторові елементи. Об'ємно-планувальний фрагмент – це обмежені сітковими огороженнями, перегородками і умовними межами варіанти просторового утворення. При формуванні композиції ігрового об'єкта основою є об'ємно-планувальна одиниця. В якості основного планувального і композиційного результату в проектуванні стаціонарних ігрових лабіринтів використано багатоярусне членування об'єму дитячого ігрового комплексу, тобто він представлений у вигляді простого в плані об'єму, що включає модульні блок-вставки. Формування комплексів різних об'ємно-планувальних рішень із повторюваних модулів, по-різному скомпонованих, дозволяє добитись індивідуалізації планувальних рішень.

Ігровий лабіринт може бути укомплектованим басейном з кульками, пластиковими будинками огляду, подвійною гіркою, вертушками, грушами, напільними перепонами в різних форм, сталактитами, рапсовим тунелем, V- подібними переходами і ін. Внутрішній багатифункціональний простір розмежований перегородками із сітки, пластиковими та дерев'яними вставками. Функціональні осередки є мобільними у користуванні, їх облаштування легко змінити, щоб максимально забезпечити рухові та пізнавальні потреби вихованців. Кожен осередок заохочує дітей до певного виду діяльності, сприяє тому, аби вони об'єднувалися в групи, вчилися діяти спільно; сприяє злагодженості дітей, оскільки являє собою замкнутий простір, що згуртовує; спонукає до подолання перешкод та до знаходження виходу з лабіринту.

Сучасні ігрові конструкції мають наступні переваги: можливість створення активно експлуатованих ігрових кімнат на невеликих просторах, мобільність устаткування, довговічність конструкцій, простота збирання та обслуговування. Ігрові комплекси є універсальними, тобто одні і ті ж конструкції можуть використовуватись не тільки для відкритих ділянок, як це було із модульними майданчиками Белова, а й в інтер'єрах будівель різного призначення.

Відомо, що для формування наочно-дійового мислення, яке є основою всіх форм мислення, особливе значення мають співвідносні дії, тобто дії з двома і більше предметами. Саме такі дії лежать в основі другого типу використання модульності в ігровому середовищі – в предметно-ігровому наповненні дитячої зони (рис. 5). Це своєрідний центр рухових модулів, де модульні компоновки ігрових елементів є результатом ігрової діяльності дітей. Ігрові модулі легко переносяться дітьми і можуть частково реалізувати потребу творчого моделювання середовища дитиною. Це ігрові комплекти, об'єднані загальною темою (єдиним завданням), яка дозволяє змінювати ігрову ситуацію за задумом дитини. Саме ігрові модулі дозволяють легко створювати уявлене ігрове середовище. В одних випадках вони можуть стати транспортними засобами, в інших – будівельним матеріалом, меблями – залежно від того, що потрібно дітям у грі. Ігри з модулями розвивають мислення, уяву, мовлення, дрібну моторику.

Модульне предметно-ігрове наповнення може бути пласким та об'ємним. До пласких відносяться мозаїка, пазли, що можуть бути представлені у вигляді настільної гри, а також як напільна з елементами великих розмірів. Прикладом об'ємних ігрових елементів є м'які модулі різних форм, конструктори, набори з чотирьох та шести кубиків з розрізаними картинками на гранях (рис. 6). М'які модулі – це легкі і порівняно невеликі елементи, з якими можна робити багато варіантів ігрових форм, виготовлених за типом вкладишів. Вони бувають різних типів і відрізняються забарвленням і формами. Деякі модулі виготовляються у вигляді звірів, інші мають форму кубиків, циліндрів, пірамід або сходинок. Дитина може перетворювати модулі на корабель, будиночок, казкову печеру тощо. Захопившись різногабаритними предметами-модулями, дитина долає межі традиційного ігрового куточка, легко володіє елементами ігрових дій. У такому осередку діти вчать діяти з предметами: співвідносити, порівнювати, класифікувати їх за певною ознакою. Ігрові модулі виготовляються з поролону у вигляді фіксованих об'ємних форм (куби, циліндри), обшиті штучною шкірою або текстилем. Інколи це можуть бути й надувні, гумові елементи. Використання великих предметів-модулів, дає можливість замінювати не один об'єкт, а цілу предметну ситуацію, а використання середніх за розміром дозволяє послугоуватися у грі «меблями-іграшками» (рис. 7).

Отже, модульні ігрові компоненти сприяють варіабельності ігрового середовища, вносять елементи новизни в звичне дитяче середовище, сприяють розвитку свободи в дітей, ініціативності, творчої уяви.

Висновок. Отже, за способом використання модульності ігрове середовище поділяється на стаціонарну каркасну конструкцію – ігровий лабіринт та предметно-ігрове модульне наповнення – предмети-модулі, що різняться своїми особливостями проектування та функціональним призначенням. Використання модульності у проектуванні ігрового середовища дозволяє створювати центри комплексного, варіативного, тематичного, мобільного, дієвого розвивально-ігрового середовища, що сприяє розширенню і розвитку інтересів дітей. Модульна система у проектуванні дитячого ігрового середовища дозволяє організувати як екстравертивне (зовнішнє), так і інтровертивне (внутрішнє) середовище.

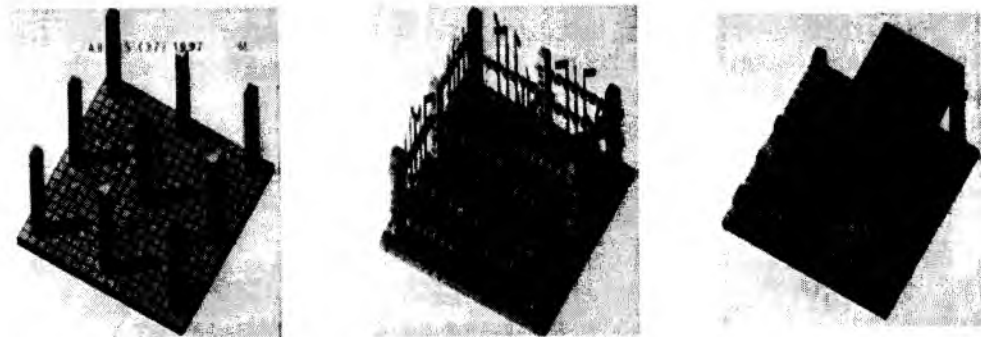


Рис. 1

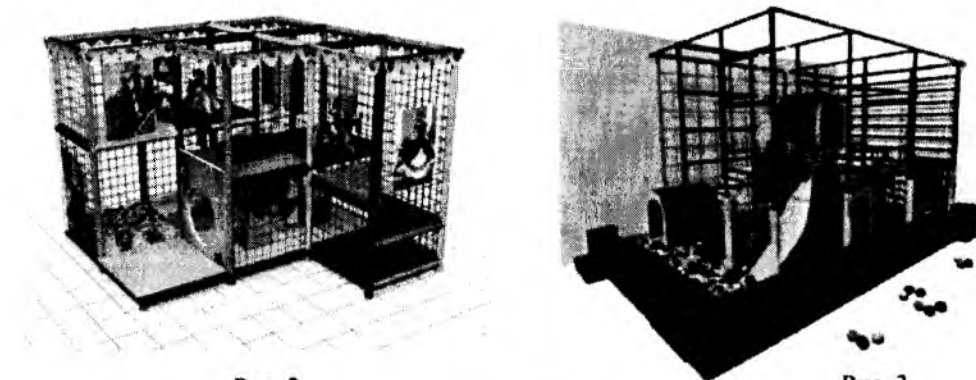


Рис. 2

Рис. 3

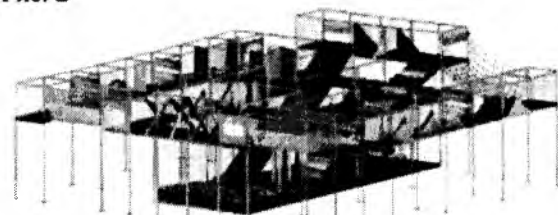


Рис. 4



Рис. 5

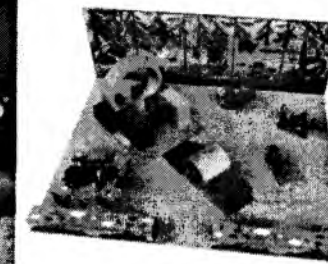


Рис. 6



Рис. 7

1. Артамонова О.В. Предметно-пространственная среда: ее роль в развитии личности // Дошкольное воспитание. – 1995. – № 4.
2. Виноградова Н.А. Сюжетно-ролевые игры для старших дошкольников: Практическое пособие / Н.А. Виноградова, Н.В. Позднякова. – М.: Айрис-пресс, 2008.
3. Детские игровые комплексы [Электронный ресурс]. – Доступно за адресою : <http://www.newhorizons.com.ua>.
4. Игровое оборудование [Электронный ресурс]. – Доступно за адресою : <http://www.ksil.ua>.
5. Модульная система компоновки детских площадок [Электронный ресурс]. – Доступно за адресою : <http://www.materinstvo.ru/art/1394>.

В статье проанализированы особенности проектирования детской игровой среды на основе модульной системы, основы формирования ее компонентов и роль в игровом процессе. В работе рассмотрены типы игровой среды с модульной системой в основе; характеризованные их проектные возможности для организации игрового процесса.

Ключевые слова. Модульная предметно игровая среда, игровой лабиринт, объемно пространственный фрагмент, игровой модуль.

The features of planning of child's playing environment are analysed on the basis of the module system, bases of forming of its components and role in a playing process. The types of playing environment are in-process considered with the module system in basis; characterize them project possibilities for organization of playing process.

Key words. Module in detail playing environment, playing labyrinth, by volume of spatial fragment, playing module.

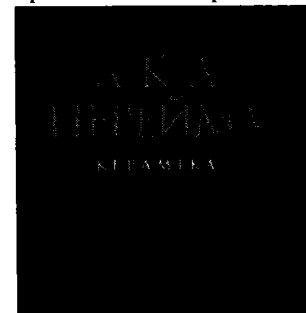
РЕЦЕНЗІЇ

Петро Кузенко

ДИВОСВІТ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМІКИ

Федорук О.К. Ака Перейма. Кераміка / О.К.Федорук. – К. : Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2011.– 134 с.; іл.

Мистецькі надбання українців зарубіжжя є одним із малодосліджених і актуальних напрямів сучасного мистецтвознавства, оскільки з об'єктивних причин потужний пласт національної культури за межами України залишається здебільшого невідомим на рідній землі. Своєрідні «білі плями» на мапі українського мистецтвознавства розкриваються завдяки багаторічній наполегливій дослідницькій діяльності доктора мистецтвознавства, професора О.Федорука. Учений є автором серії монографій, присвячених творчості митців української діаспори, зокрема М.Бутовича, Л.Морозової, П.Капшученка.



Органічним доповненням до палітри мистецтвознавчих досліджень, присвячених самобутності художнього світосприйняття представників українського образотворення в США стала праця О.Федорука «Ака Перейма. Кераміка», виконана в Інституті проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

Акцентуючи увагу читачів на добре знайомому в США імені мисткині Аки Перейми, автор здійснив ретроспективний огляд її родинних художніх традицій. Поруч із творчим портретом мисткині на сторінках книги постають описи мистецьких натур з її родинного кола: Павлини Клим, Ваки Фаррари-Перейми, Ірми Осадци.

Аналізуючи результати творчої діяльності Аки Перейми, автор наголошує: «Багато думок і позитивних оцінок, що звучали в американській і українській пресі, можна звести до однієї мистецтвознавчої формули: мистецька практика Аки Перейми модерна, її стилістика унормована жорстокими правилами новітнього мистецтва 70-90-х рр., при тім не в їх постмодерній екзистенції, а також (що властиве натурі, характеру, психіці мисткині) українськими народними традиціями – пісенними, усними, обрядово-звичаєвими, декоративними, орнаментальними інтонаціями».

Життєвий шлях Аки (Богумили) Клим-Перейми бере початок 30 вересня 1927 р. в м. Седльці (Польща). Дитячі роки майбутньої майстрині пройшли в рідному містечку матері – Копичинцях на Тернопільщині, де вперше побачила і захопилася містичним дійством перетворення глини на цеглу, посуд, дитячі іграшки. Маленька дівчинка із захопленням спостерігала за тим, що відбувалося на дідусяній цегельні та залюбки розглядала розмальовані тарілки на головних стінах у бабусиній оселі.

Незабутнім спогадом дитинства, що, очевидно, відіграв важливу роль у виборі її творчої дороги, є ярмарки в Копичинцях, де керамісти з околиць дивували виробами свого рукотворення: свистунами для дітей, скарбонками на гроші тощо.

1959 р. Ака Перейма замешкала у м. Трой, Огайо (США). З перших років свого перебування за океаном вона наполегливо здобувала професійну художню освіту. Майбутня мисткиня навчалася в Мистецькій школі Інституту мистецтва в Дейтоні та Мистецькій школі Інституту мистецтва в Чикаго, а також вивчала електрозварювання при технологічному Інституті «Гобарт» в м. Трой.

За свідченнями майстрині, наведеними у книзі, формування естетики її художньої творчості відбулося завдяки порадам японського кераміста під час її студій у Чикаго. Рекомендації досвідченого майстра, який акцентував на необхідності виваженого добору кольору і форми, а також на вмінні їх кількісно обмежувати, допомогли Переймі чітко визначити творчі орієнтири. Кольорова гамма кераміки Аки Перейми сформувалася під впливом чорно-червоного античного вазопису, а її орнаментика споріднена з мотивами української писанки. Закономірно, що такий синтез, полікультурність творчого підґрунтя спричинилися до становлення оригінального мистецького явища.

В оцінках стилістичного вирішення кераміки Аки Перейми автор книги дотримується думки щодо її модерного характеру, досягнутому завдяки ненав'язливо вибудованій системі орнаментики. Композиційне вирішення орнаментики відповідає правилам ритміки і симетрії, завдяки чому розміщення елементів на площині гармонійно узгоджуються.

Декор виробів мисткині, як зауважує вчений, відзначається щедрим і водночас елегантним поєднанням рослинних, геометричних і зооморфних мотивів. Серед улюблених і широко вживаних майстринею елементів декору із глибинним символічним значенням варто згадати такі, як «дерево життя», «квітка папороті», «сонце», «безкінечник». Вибір елементів декору Аки Перейми зумовлений її знанням українського фольклору та замилюванням народними традиціями. «Деякі з назв, – зазначає майстриня, – я уживаю досить часто, наприклад, «квітка папороті». Мене цікавить «Ніч Купала» і усі ритуали, пов'язані з нею». Принагідно художниця освідчується в любові й до українських народних пісень, багато з яких вона навчилася в Копичинцях від матері і її братів Дем'яна і Ярослава Еліївих.

«Художниця, – наголошує О.Федорук, – в кераміці, так само, як і інших видах творчості – малярстві, графіці, текстилю, прив'язана до коренів традиційного тлумачення орнаментики. Вона для неї органічна, природна, невід'ємна від специфіки мислення, характеру виховання, поведінки, способу життя, адже протягом багатьох десятиліть мисткиня, проживши їх у штаті Огайо, не забуває про своє українське походження. Отже, українська народна культура, мистецтво як присутня сторона українського універсалу духовності в орнаментальному оздобленні керамічних виробів Перейми мають притягальну силу, постійно привертають увагу американського та українського глядача».

Об'єктивність мистецтвознавчих візій автора дослідження забезпечують включені до змісту книги розділи, написані самою майстринею, а також її доньками і послідовницями творчості Христиною та Ваккою. У роздумах Христини О'Ніл «Родинне коріння кераміки» читачі мають змогу поринути у світ родинних мистецьких традицій Аки Перейми. Донька з великою вдячністю пише, що її професійний вибір, вивчення в Клівлендському університеті історії мистецтва, захоплення арт-менеджментом і постмодерна творчість – перформенс та інсталяція були усвідомленими і продуманими. Вона наголошує, що захоплення керамікою має родинне коріння, яке бере початок від маминого діда Еліїва з Копичинців. За свідченням доньки, мати навчала крутити гончарне колесо усіх бажаних опанувати ремесло: рідних, близьких, сусідів. Серед вдячних учнів і послідовників Аки Перейми крім доньок є син Марко, її чоловік Костянтин – шанований в Огайо хірург, чоловік сестри Богдан, сусід Річчі та його син Байєн.

Із спогадів Христини О'Ніл, читачі можуть зробити висновок, що Ака Перейма змогла не тільки передати своїй родині технологію художньої обробки глини, але й привити глибоку шану до народної культури, любов до України. Той факт, що навіть зять мисткині, ірландець Роберт О'Ніл вивчає українську мову, знає історію України та національне мистецтво, є переконливим аргументом на користь потужної ментальної енергетики мисткині, здатної полонити оточуючих своєю любов'ю до предківської землі.

Донька Христини констатує, що хоча й Ака Перейма як мисткиня зросла на американському континенті, проте думками і спогадами вона перебуває в Україні, переживає за долю рідного народу, і цей душевний стан передає своїм дітям. Мисткиня щедро дарує свою творчість Батьківщині. Так, багато мистецьких робіт Аки Перейми знаходяться у музеях Тернопільщини та Полтави. Своєму родинному містечку Копичинці вона подарувала 50 керамічних творів. Починаючи з 1991 р., майже в більшості музеїв України – від Одеси до Львова, від Херсона до Луганська відбулися мистецькі виставки кераміки Аки Перейми разом із колекцією писанок, виконаних її рідною сестрою Танею Осадцею.

У розповіді Ваки (Варвари) Фаррари-Перейми «Як чиста незамулена вода» читач має змогу познайомитися ще з однією непересічною особистістю з родоводу Аки Перейми. Донька Вака засвідчує, що її формування як мисткині-кераміста, графіка з постмодерними інспіраціями відбулося завдяки родинному середовищу, передусім прикладу багаторічної повсякденної творчості матері. Вона стверджує, що з молодих літ зрозуміла, що повинна стати художницею, оскільки домашнє середовище було переповнене мистецьким сенсуалізмом: всі кімнати заповнені творами живопису, графіки, кераміками. Закономірним став її вибір професійного шляху, який бере початок в артінституті у Клівленді.

Мисткиня зазнала труднощів у період творчого становлення, проте завдяки праці у пенсільванській фабриці «Moravian Pottery» усвідомила пріоритетну роль кераміки у власній художній творчості. Знамениту фабрику біля містечка Доллестоун заснував у 1910 р. філантроп, археолог, енциклопедист Генрі Мерсер, а її прадідусь Кость Еліїв, який був практично його ровесником, у другому куточку світу заклав цегельню, де випалював керамічні вироби. Цей збіг обставин, доповнений ще однією доленосною подією, пов'язаною з фабрикою кераміки, а саме знайомство з керамістом італійцем Скатом Феррара остаточно визначив життєву і мистецьку долю молодої художниці.

З роками завдяки досвіду роботи з моравською керамікою на «Moravian Pottery», через мамину творчість, що успадкувала традиції української народно-творчої ментальності та спільні зі Скатом Феррара уподобання, любов до кахлів, які бувало вони виготовляли разом, відбулося становлення оригінального художнього стилю Ваки Феррари-Перейми.

Варто зазначити, що в праці О.К.Федорука відтворено художній світ, цілісну картину творчих надбань усієї родини Аки Перейми. Поєднання мистецтвознавчих зауваг автора зі споминами Аки Перейми, роздумами про мистецтво і художні процеси Христини О'Ніл, Ваки Фаррари-Перейми і Тані Осадци, а також багатий ілюстративний матеріал дає змогу читачеві оцінити мистецькі надбання творчої родини і сформулювати власне уявлення про розвиток мистецтва кераміки українців зарубіжжя. Закономірно, що ця праця є важливим науковим надбанням сучасного українського мистецтвознавства та рідкісним джерелом популяризації в Україні невідомих сторінок сучасного національного мистецтва українців зарубіжжя.

Микола Мушинка

ПЕРША МОНОГРАФІЯ ПРО МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ ЗАКОРДОННОГО УКРАЇНСТВА

Карась Г. *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття* : монографія / Г.Карась. – Івано-Франківськ : «Типовіт». – 1164 с.

Українців прийнято вважати одним з найбільш музикальних народів Європи. Та музичне життя процвітало не лише в Україні, але й за її межами, де, за оцінками спеціалістів, сьогодні живе понад двадцять мільйонів людей українського походження. На жаль, досі не було публікації, яка б подала вичерпну характеристику музичного життя закордонних українців, або як нині прийнято казати – *української діаспори*. Цю прогалину заповнила понад тисячу сторінкова монографія музикознавця Ганни Василівни Карась – професора Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника в Івано-Франківську «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття».

Це перша музично-джерелознавча монографія, присвячена цій темі. Її актуальність полягає у відтворенні цілісності українського культурного простору, який в силу складних історично-соціальних та політичних умов ХХ ст. був розшматований і викривлений. Робота є суттєвим внеском у розробку нової парадигми української музичної культури, складовою частиною якої є її діаспорна гілка. Вона розробляє один з найбільш пріоритетних та перспективних у галузі гуманітарних досліджень новий напрямок науки – *українське музичне діаспорознавство* (Ucrainica musica diasporiana).

Внаслідок здійсненої архівно-пошукової праці, яка свідчить про багатолітню комплексну архівно-пошукову працю в бібліотеках, архівах, музеях України та за кордоном, автору вдалося віднайти унікальні рукописні та друковані джерела, які вводяться вперше в науковий світ. Цінним добутком роботи є впорядкування великої нотографії та дискографії, що свідчать про багату спадщину діаспори. Значний обсяг фактичного матеріалу та його систематизація дали можливість автору вивчити великий спектр проблем музичної культури української діаспори ХХ ст. в широких географічних (країни Європи, Америки, Австралії та ін.) та часових (з кінця ХІХ ст. до сучасності) обшарах. Опіраючись на фундаментальні праці вчених в різних галузях гуманітарних наук (філософів, істориків, соціологів, культурологів, психологів, мистецтвознавців, музикознавців, педагогів та ін.), дослідниці вдалося вибудувати методологічні засади буття українців у світі.

Ганна Карась. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ



Авторка прослідковує передумови виникнення музичної культури української діаспори; характеризує основні етапи її розвитку в контексті еміграційних хвиль; відзначає роль провідних митців у збереженні та розвитку надбань музичної культури. Соціокультурні виміри культурно-мистецького життя української діаспори Г.В.Карась подає через аналіз діяльності громадсько-політичних, просвітницько-культурних об'єднань та організацій, осередків музичної культури, їх ролі в налагодженні культурницького життя еміграції.

Зміст монографії розподілено до п'ятих тематичних розділів та 22 підрозділів. Перший розділ автор присвятила теоретичним та історіографічним питанням: що таке українська діаспора, хто досліджував її музичну культуру і де знаходиться її джерельна база, як формувалося закордонне українство і якими хвилями воно проходило в ХХ столітті тощо. Тут же вона виявила й описала цілий

ряд музичних фондів, на які досі ніхто не звертав уваги, між ними фонд Володимира Стон-Балтаровича у Львівській національній науковій бібліотеці ім. Стефаника, фонд Софії Дністрянської в Закарпатському краєзнавчому музеї, фонд Юрія Костюка в Музеї української культури в Свиднику та багато інших. Основна увага тут зосереджена на розгляді виконавського мистецтва українців за кордоном (хорового, вокального, інструментального, музично-драматичного тощо), творчості композиторів різних стилів і напрямків, проблемам музичної освіти та музикознавства.

В другому розділі дослідниця розглянула соціокультурні виміри культурно-мистецького життя української діаспори: жіночі, молодіжні, земляцькі організації та їх вплив на плекання української музики. Більш детально авторка зупинилася на ролі церкви в зберіганні духовних традицій, діяльності окремих музичних товариств, хорів та театрів, які виникали в майже кожній країні, де жили українці більшими громадами. У міжвоєнний період головним центром музичного життя української діаспори Г.Карась вважає Чехословаччину, де після Першої світової війни у концентраційних таборах (Німецьке Яблонне, Ліберець, Йозефов, Святоборжце) опинилось понад 20 000 військовополонених українців. В кожному таборі в рамках культурно-громадської діяльності виникали хори, оркестри, танцювальні колективи, театри тощо. На початку 20-х років музичним центром українців стала Прага, де завдяки щедрості чехословацького уряду (зокрема президента Т.Г.Масарика) були засновані три українські виші. Найвизначнішим був Український високий педагогічний інститут ім. М.Драгоманова, в якому музика була на першому місці. В недалеких Подебрадах діяла Українська господарська академія, а при ній – кілька хорів, оркестрів та театральних груп.

На високому рівні було українське музичне життя в країнах Західної Європи, США та Канади. Авторка дає про це переконливі докази. У післявоєнний період майже вся українська музична еліта емігрувала з Чехії спочатку в Австрію, пізніше – Німеччину та за океан. У Європі, Америці та Австралії діяли сотні українських хорів, оркестрів, десятки українських музичних товариств і навіть окремих шкіл та інститутів. Більш детально дослідниця зупиняється на святкуванні українською діаспорою 1000-ліття хрещення Русі-України 1988 року. Високу оцінку вона дає українському музичному життю у Польщі (хор «Журавлі») та Словаччині (оперета Українського національного театру та Піддуклянський український народний ансамбль у Пряшеві, Музично-драматичний ансамбль ім. Т.Г.Шевченка в Братиславі, музичні фестивалі у Свиднику, Меджилабірцях, Бардієві, Каміонці, Гуменному, Снині, Кошицях). У зв'язку з тим авторка називає десятки прізвищ, однак, на її думку однією з ключових фігур українського хорового мистецтва у післявоєнній Чехо-Словаччині є Левко Довгович (с. 301), а одним з найбільш талановитих молодих оперно-симфонічних диригентів Словаччини є українець Ігор Довгович (с. 455).

Третій розділ Г.Карась присвятила аналізу творчості композиторів діаспори в жанрово-стильових проєкціях. Домінуючим жанром вона вважає вокально-хорову музику композиторів Андрія Гнатишина (Відень), Нестора Нижанківського, Зіновія Лиська, Федора Якименка (Прага), Стефанії Туркевич (Англія), Михайла Гайворонського, Олександра Кошиця, Василя Безкоровайного, Антона Рудницького, Ігоря Соневіцького (США), Степана Сп'єха (Німеччина), Івана-Богдана Весоловського, Павла Маценка, Юрія Фіала (Канада), Мар'яна Кузана (Франція) та цілого ряду інших. Чимало уваги приділено обробкам народних пісень, церковній, симфонічній, фортепіанній, скрипковій, бандурній, театральній, оперній, балетній та іншим видам музики. Перелік творів українських композиторів інколи переростає в окремі нариси, в яких автор перераховує і ті найдрібніші твори, подавши про них точні бібліографічні дані.

В четвертому розділі авторка розглянула музично-педагогічну освіту та музикознавство української діаспори. Г.Карась доводить, що де б у світі не були українці більшими чи меншими групами, вони в першу чергу будували церкви, а при них початкові школи, в яких крім української мови, літератури та історії основний наголос ставився на вивчення української пісні. Перша така школа на американському континенті була заснована у м. Шенандоа (США) в 1893 році. Поступово ці школи переростали у середні та навіть у вищі навчальні заклади. Українська музика в них завжди грала першорядну роль, про що автор наводить безліч фактів з різних країн світу. Найвищими установами плекання рідної мови і культури після Другої світової війни стали кафедри та інститути українознавства при найпрестижніших університетах. Їх кульмінацією стало заснування Українського музичного інституту в Нью-Йорку (1952) з численними відділеннями в США і Канаді.

Символом української музики на Заході була бандура. В багатьох країнах заснуються кобзарські курси, семінари, школи, капели бандуристів, а в США виходив спеціальний журнал «Бандура». Авторка наводить довідки про понад сто музичних педагогів з різних країн світу.

Значна увага в монографії присвячена музикознавству, музичній критиці та публіцистиці. Високу оцінку дослідниця дає двом українським науковим з'їздам, що проходили в Празі (1926, 1932),

науковим дослідженням в різних напрямках музикознавства, дискографії, фонозаписам української музики, українській музиці по радіо, телебаченні та інших в засобах масової інформації, включаючи Інтернет. В підрозділі «Музичний фольклор та етнографія в автохтонних українських землях» Г.Карась доволі детально розглянула цю тему і на Пряшівщині, зупинившись на таких постатях як В.Гнатюк, І.Панькевич, Ю.Костюк, Ю.Цимбора, А.Дулеба, А.Каршко, М.Гиряк, І.Чижмар, Ю.Харитун, М.Мушинка та інших.

Привертає увагу п'ятий розділ монографії, який присвячений музичній культурі української західної діаспори ХХ ст. через призму «діалогу культур». Авторка розглядає тут взаємовпливи музичних культур української діаспори та автохтонного населення багатьох країн світу, показує значний внесок українців у світову музичну культуру. У другому підрозділі цього розділу проаналізовано кризи і перспективи культурного діалогу біному «Україна–діаспора»; відзначено особливості діалогу впродовж століття, виокремлено здобутки та проблеми сучасного стану цих взаємин. Тут дослідниця, крім іншого, розглянула вплив української музики на культуру автохтонного населення країн світу, детально прокоментувала взаємини українських музичних товариств та окремих музикантів з аналогічними товариствами Австралії, США, Аргентини, Бельгії, Болгарії, Великої Британії, Греції, Данії, Ізраїлю, Іспанії, Італії, Канаді, Німеччини, Польщі, Румунії, Франції, Чехії, Словаччини, Швейцарії, Японії та інших. Дослідниця при цьому згадує імена сотень українських музикантів, які працювали в театрах та музичних установах даних країн, очолювали музичні товариства, брали участь у музичних конкурсах, фестивалях, викладали в музичних школах тощо. На жаль в радянській період ті взаємини зовсім не досліджувались (з винятком т. зв. «прогресивних» організацій, тобто комуністичних). Праця Г.Карась і в цьому відношенні є піонерською. На повну силу ці взаємини розгорнулися лише після проголошення незалежності України.

Про величезну науково-пошукову роботу автора свідчить список використаних джерел і літератури, який охоплює понад чотири з половиною тисяч позицій. Це, в основному архіви та бібліотеки Львова, Ужгорода, Івано-Франківська, Києва та майже всіх областей України, а також Мюнхена, Парижа, Нью-Йорка, Праги, Свидника тощо. В кожному з них дослідниця підняла нові, до того часу невідомі музичні матеріали. Особливо багато таких матеріалів виявлено у Центральному державному архіві в Празі та Центральному державному архіві вищих органів влади й управління України в Києві (в обох знаходяться сотні фондів українських музичних установ та організацій, що діяли у міжвоєнний та воєнний періоди у Чехословаччині). Список наукової літератури і публіцистики містить понад дві тисячі праць.

В окремі підрозділи списку джерел Г.Карась виділила нотографію (це опис більше 700 нотних збірників) та дискографію (опис більше 300 грампластинок та компакт-дисків української музики (народні та авторські пісні, арії з опер у виконанні окремих вокалістів, хорів та оркестрів), починаючи записами вокальних творів Модеста Менцинського, записаними у Стокгольмі та Берліні 1910 року і завершуючи компакт-дисками «Сучасні трансформації української музики», виданими у Канаді 1999 року.

Майбутнім дослідникам цієї теми в добрій пригоді стане не тільки список архівних джерел та літератури, але й іменний та географічний покажчик, якими завершується монографія.

Наукову новизну монографії визначає вперше запропонована в українському мистецтвознавстві спроба комплексного аналізу та оцінки музичної культури західної діаспори ХХ століття, як осмислюється як цілісне явище. Практична цінність монографії полягає в поглибленні та розширенні наявних в українській науці знань про специфіку функціонування національної культури за межами України; у введенні до наукового обігу та культурологічної практики невідомих або маловідомих в Україні артефактів, персональній української діаспори; можливості використання її в навчально-виховному процесі, зокрема в лекційних курсах з історії української музики, вокально-хорового та інструментального виконавства. Концептуальні підходи роботи можуть слугувати для подальшої розробки проблем національної екзистенції зарубіжних українців, осмислення психології творчості митців-емігрантів, наукового вивчення різноманітних жанрів художньої культури українців за межами рідної землі.

В цілому наукова праця Г.В.Карась справляє враження своєчасного і глибокого проникнення у серцевину важливої гуманітарно-культурологічної проблеми, що має безперечну соціальну вагомість. Очевидно, що ця монографія дуже своєчасна наукова робота, яка спирається на глибокі теоретичні розробки, конкретно-соціологічний та культурологічний аналіз. Вважаю, що вона, безперечно, повинна викликати інтерес у науковців, викладачів і студентів, яким її щиро рекомендую.

Юрій Медведик

ДЗВОНАРСТВО УКРАЇНИ У ДОСЛІДЖЕННІ Б.КІНДРАТЮКА

Богдан Кіндратюк. Дзвонарська культура України: монографічне дослідження; [наук. ред. Ю.Ясіновський]. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В.Стефаника, 2012. – 898 с. (Серія «Історія української музики. Дослідження», вип. 19 / Ін-т українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України).

Рецензована праця належить авторові, який вже є знаним в Україні фахівцем із питань дослідження дзвонарського мистецтва. Зокрема, заслуговують високої оцінки невелика монографічна розвідка Б.Кіндратюка – «Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства» (Львів, 2001) та науково-методичний посібник «Духовне здоров'я школярів і музика дзвонів: етнопедagogічний аспект» (Івано-Франківськ, 2005), а також низка статей.

Аналізована монографія – це дослідження академічного спрямування, оперте на ґрунтовну кампанологічну джерельну базу, багату історіографію, довгорічне вивчення історії дзвонарства як в Україні, так і поза її межами, тривалу красназничо-пошукову працю тощо. Водночас автор у Вступі стверджує, що «Дзвони і дзвонарське мистецтво поки що посідають скромне місце в історії української культури» (с. 9).

Розвідка складається зі вступу й п'яти розділів, післямови, висновків і додатків. Кожна частина поділена на окремі доволі розгорнуті підрозділи. У монографії докладно подано історіографію дослідження дзвонарства України (с. 12–135). Його історії присвячений Розділ II (с. 159–263). У наступній частині описано дзвони й дзвоніння в церковному обряді, народному побуті та звичаях (с. 64–371). Зрозуміло, що в таких студіях не обійтися без висвітлення питань, зв'язаних із церковною архітектурою. Четвертий розділ якраз цьому й призначений (с. 372–456). Різноманітні аспекти рецепції дзвонарства в народній культурі, письменстві й мистецтві розглянуто в останньому розділі монографії. Оскільки монографія джерельно-культурологічного спрямування, то додатки до неї мають фактографічний характер: тут є ґрунтовний джерельний скрупульозно зібраний матеріал, окрасою якого є підрозділи із нотографією та дискографією. Цінним доповненням праці є електронна База даних «Давні дзвони України (XI–XVIII ст.)», записи дзвоніння на CD (її оновлені версії див. на сайті Центру дослідження дзвонарства (www.pu.if.ua/depart/Cdz/ua/)).

Отже, як бачимо, завдання, які поставив перед собою автор – складні й водночас нагальні для української гуманітарної науки, зосібна музикознавчої.

У першому розділі зазначено, що дзвонарська культура губиться в далеких тисячоліттях, простежується в античному світі, давньому Китаї тощо й більш-менш реально виринає як предмет зацікавлення в середньовічних трактатах. Автор мимохіть згадує найдавніший, на його думку, трактат «Schedula diversarum artium» («Записки про різні мистецтва») вестфальського бенедиктинця Теофіла Презвітера: 1070 (?) – 1125 (?). Як удалося встановити з інших джерел, чернець із Падеборна в третій главі свого трактату веде мову про різноманітні вироби з металу, а далі – про дзвони. Відтак Б.Кіндратюк побіжно-ретроспективно знайомить Читача з еволюцією дзвонарства, його осмисленням у тогочасних трактатах, створених у Європі, зокрема, Франції, Чехії (Моравії), Словаччині, Англії, Німеччині й ін. країнах (с. 14–20). Ці відомості супроводжуються цікавим ілюстративним пізнавальним матеріалом, почерпнутим із праць попередників.

На думку автора, у Русі-Україні дзвонарство активізується «після запровадження християнства, зокрема, шляхом ввезення дзвонів, праці іноземних і місцевих відливників, відображення кампанологічної лексики в богослужбових книгах, літописах, усній народній творчості тощо» (с. 20–21). Наступні століття тут не отримали спеціальної оцінки, як, зрештою, і ранній етап розвитку дзвонарської культури (це Автором детально розглянуто в другому розділі монографії). Натомість стосовно XVI–XVII ст. джерельне опертя вже доволі ясно проглядається: згадки про «Лексикон» (Київ, 1627) Памви Беринди, «Требник» (Київ, 1646) Петра Могили, «Повість о пінії мусикійській» (приблизно 1652–1654), у яких маємо різноманітну інформацію про дзвонарство: від

лексикографічної до музично-естетичної.

Перші проби пера в справі вивчення українського дзвонарства здійснили, як зазначено в монографії, Варлаам Компаневич, Денис Зубрицький, Кость Широцький, Вадим Модзалевський, Володимир Січинський, Борис Пилипенко, Василь Біднов, Павло Жолтовський, Станіслав Людкевич, Вадим Модзалевський, тобто ті діячі нашої культури, більшість з яких залишили по собі яскравий дослідницький слід. Саме тому Б.Кіндратюк слушно присвячує їх думкам щодо дзвонарської спадщини більше чи менше місця на подальших сторінках монографії. Але спершу згадує, що російські дослідники до цієї проблеми звернулися ще наприкінці XVIII ст., хоча й у «річчій московської ідеології історії». Як відомо, такі «річчиза» течуть довкола не тільки дзвонарства, а й інших гуманітарних наукових дослідницьких напрямків. Та попри імперські «річчиза» текла, тобто формувалась і розвивалась загалом об'єктивна думка деяких дослідників. До них із музично-джерелознавчого погляду, з певними застереженнями можемо віднести, приміром, Аристарха Ізраїлева, добре відомого своїми дослідженнями творчості Данила Туптала (свт. Дмитрія Ростовського), Степана Смоленського, знаного дослідника давньої музичної спадщини. Спричинилися вони своїми студіями й до розвитку наукової думки кампанологічного спрямування, а Ст. Смоленський до терміну «музика дзвонів», як стверджує Б.Кіндратюк (с. 24).

Автор повідомляє, що перші розвідки про окремі дзвони України написали Йосип Пеленський, Василь Шурат, Богдан Януш та ін. Чималий поштовх західноукраїнська кампанологія отримала завдяки започаткуванню діяльності Наукового товариства ім. Шевченка та його друкованого органу «Записки НТШ», на сторінках яких побачило світ чимало праць, де культура дзвонарства, його релігійно-соціальна значимість піддавалася спеціальному вивченню, промоціюванню. Часто це робилось у контексті дослідження історії монастирів, церковної архітектури, зосібна специфіки дзвіниць тощо. З-поміж авторів цих праць були Яків Головацький, Іван Крип'якевич та ін.

Б.Кіндратюк не обходить увагою й Центральну та Східну Україну, звертаючись, приміром, до праці Дмитра Яворницького про церковні пам'ятки Запоріжжя. Далі він зазначає, що «Українська революція 1917–1920 років, створення Української Народної Республіки, заснування українських університетів, Української академії наук (тоді, щоправда, називалася Всеукраїнська, ВУАН – Ю.М.) тощо, спричинили нові кампанологічні дослідження, збирання та опрацювання джерел із національної дзвонарської культури» (с. 39). Зважаючи на останню фразу, варто задатися думкою, а чому б і монографію було не назвати «Українська дзвонарська культура»? адже мало не все важливе, що тут сказано від с. 20 стосується доробку, насамперед, української нації.

На жаль, період українізації швидко завершився і тому з початку 30-х років ХХ ст. нашу культуру та церкву розпочато планомірно знищувати разом із всілякими атрибутами не тільки державності, а й ужиткового призначення, серед яких дзвони. Лакмусовим папером ставлення держави до націокультурних, зокрема, кампанологічних досліджень стала реакція відомого своєю ідеологічною заангажованістю авторів часопису «Музика масам» до праці Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу». Варто було б автору монографії деталізувати: хто ж конкретно сипав філіппіки на Хоткевичеву розвідку. Одним із послідовників Г.Хоткевича був відомий історик церкви, Василь Біднов, автор праці «Дзвони: короткі історичні відомості», опублікованої у Варшаві 1931 р. (с. 45).

При описі розвитку кампанологічних студій в Україні та нашій діаспорі, Б.Кіндратюк аналізує безпосередні й дотичні гасла: «Енциклопедія українознавства» (с. 50–51), «Українські народні мелодії» Зіновія Лиська (с. 53), доробок колекціонера Степана Максимюка (с. 54), дає оцінку подвижницькій праці Володимира Пилиповича, який працює в Перемишлі.

З-посеред сучасних дослідників Автора монографії зацікавили праці Софії Боньковської, Михайла Хая, з яким раз-по-раз вступає у дискусію, оцінку якій не наважують тут дати. Не обмежує Б.Кіндратюк себе й у промоціюванні діячів різноманітних українських наукових інституцій та їхніх керівників: Ганна Скрипник, Олег Купчинський, Юрій Ясіновський, Зоряна Білик та інші, серед них, на жаль, покійні Ярослав Ісаєвич та Ярослав Дашкевич (с. 65–73).

Окрему увагу в монографії приділено розвідці Володимира Рожка, відомого дослідника церковної культури Волині («Дзвони Божих храмів історичної Волині Х–ХХ ст.: історико-краєзнавчий нарис». Луцьк, 2011). Він констатує те, що «автором уперше зроблено спробу

систематизувати головні відомості про дзвони й дзвіниці Волині» (с. 98). Оцінку цій праці Б.Кіндратюк дає загалом неоднозначну, зважаючи на те, що на її сторінках він знайшов багато «прикрих помилок» (с. 97), зокрема фактографічного, бібліографічного характеру, як-от переключене прізвище «Тисин», замість відомого кампанолога Сергія Тосина (с. 96). Правда, і Б.Кіндратюку треба бути уважнішим, бо він не коректно подає бібліографічну довідку про розвідку В.Рожка: у переліку праць цього автора чомусь не дотримано алфавітного порядку.

Та це дрібничкове зауваження сповна компенсує подальша інформація, яка наявна в праці Б.Кіндратюка про сучасні публікації щодо дзвонарства на сторінках різноманітних видань, у тому числі словникових, що з'явилися останнім часом. Уся ця наукова продукція ретельно проаналізована (с. 99–130). Окрему побіжну увагу приділено історії кампанології в «радянській Росії», починаючи від перекладу «невеличкої праці німецького дослідника історії музики Ганса Мозера», здійсненого Борисом Асаф'євим у 20-х роках (с. 118). Не оминув увагою й необгрунтованого здогаду С.Рибаківа про те, що використання дзвонів і дзвонів у Київській Русі могло розпочатися вже в середині IX століття, що «виглядає сумнівним» (с. 124). З приводу цього автор монографії покликається на суголосні йому міркування Ніколая Фіндейзена.

На зацікавленість окремими кампанологічними аспектами Б.Кіндратюк указує при відсиланні читача до відомої праці «Музыкальная культура Древней Руси» (Москва, 2006), написаної Татьяной Владишевской у співавторстві з Георгієм Вагнером, а також «фундаментального видання» (с. 133), президента Асоціації дзвонарського мистецтва Росії Александра Ярешка «Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств. История, стилевые основы, функциональность» (Москва, 2009).

Загалом Б.Кіндратюком виявлено й опрацьовано чимало наукової літератури, ретельно її систематизовано, вказано на позитиви й негативи тих чи інших праць, розглянуто їх у хронологічному ладу, доволі виразно представлено українську кампанологічну дослідницьку традицію (школу?), вказано на перспективи досліджень. Усе це здійснено фахово, толерантно, логічно й послідовно аргументовано.

Завершує перший розділ монографії параграф про «кампанологічне джерелознавство як основу вивчення дзвонарства» (с. 136–158). Тут оприлюднено можливі методи опрацювання для розв'язання поставлених завдань, запропоновано дослідницькі «ключі», без яких неможливо досягнути розкриття суті дзвонарського мистецтва в контексті його генези, еволюції, національної та регіональної специфіки, технології виготовлення дзвонів, усебічного соціального призначення тощо. Звичайно, що мовиться про «писемні й неписані джерела» (с. 136), які на різних етапах досліджень, особливо відносно дохристиянських часів і вже значно ближчих, приміром, ранньо-середньовічних, відтак княжих є не заміними, хоч іноді взаємодоповнюючі чи взаємовиключаючі. Тому, звернення дослідника до літописів, типіконів, законодавчих актів, рукописних монастирських уставів, церковних візитацій, іконографічних матеріалів та інших наративних пам'яток старовини вкрай важливі, як неодноразово переконуємося при подальшому ознайомленні з аналізованою працею. Безперечно, Автор має слушність, коли згадує про внесок Київської археографічної комісії під керівництвом Михайла Максимовича, фундаментальні «Акты ЮЗР». Завдяки діяльності Комісії, її закордонним кореспондентам, зокрема Денису Зубрицькому, на сторінках «актових» томів удалося «зосередити велику кількість джерельного матеріалу, в якому зустрічаються згадки й ширші відомості про дзвони [...], про важливу роль фундаторів у відливанні й оздобленні дзвонів [...], про популярність виробів львівських людвисарів» тощо (с. 141).

Таким чином, у першому розділі монографії п. Кіндратюком системно осмислено велику кількість наукових і науково-популярних праць, критично їх проаналізовано, сміливо вступлено в заочну полеміку з деякими дослідниками. Разом це дозволило створити надійну джерельну базу власної розвідки, обрати різноманітні методи пошуку, необхідні в подальшій роботі над монографією.

Завдання, поставлені в другому розділі праці, вимагають опрацювання та оприлюднення великої кількості джерельного матеріалу, бо Б.Кіндратюк не обмежився недалекою українською минувиною, а задався ціллю сягнути в глибини тисячоліть. На цьому шляху нелегко віднайти істини, але в загальних обрисах правдоподібну історію можна відтворити. Автор не перевантажувач читача здогадами й окремими фактами часів процвітання Шумеру, Вавилону, Єгипту, Китаю, Індії чи ще якихось країн, цивілізацій. Зрозуміло, що дзвонарство як субкультура в різних формах існувало мало не споконвіків, у тому числі й за доби дохристиянської трипільської чи періоду раннього християнства черняхівської культур, скіфської etc. В одній монографії достеменно це досягнути неможливо. Тож, куди цікавіше та доцільніше, з хосеном для української наукової думки,

* Її перевидано з численними доповненнями й необхідним джерелознавчо-критичним супровідним аналізом. Див.: Г.М.Хоткевич. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / упоряд., підг. тексту, покажч. О.О.Савчук; післямови І.В.Мацієвського, В.Ю.Мішалова, М.Й.Хая. – Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. – 521 с. (Серія «Слобожанський світ». – Вип. 4).

хронологічно-локально знайомитися з історією дзвонарства від Київській Русі, Галицько-Волинського князівства, козацько-гетьманської дійсності тощо. Дуже добре, що, нарешті, завдяки Автору монографії ми отримали доволі цілісну картину історії дзвонарства від княжих часів по сучасність.

Особливо наголошу на історичній складовій цих екскурсів від княжих часів до доби бароко. Фактаж, що виявлений і опрацьований тут вражає, зацікавлює та спонукає до міркувань не тільки в площині давньоукраїнської кампанології, а й значно ширших інтердисциплінарних вимірах. Щоб коротко охопити сказане п. Кіндратюком, назву тільки основні предмети його розгляду в шойно зазначених історичних координатах: кампанологічні артефакти перших київських церков (с. 179–180), дзвони храмів княжих Галича й Володимира (с. 183–184), «повідомлення новгородського літописця під 1066 роком» (с. 185), «Слово о полку Ігоревім», фрески св. Софії (с. 185–186), формування давньоруської дзвонарської лексики (с. 189–190), «розвиток дзвонарства на теренах Галицько-Волинського князівства» й започаткування місцевих традицій ливарництва, майстри дзвонів (с. 193–195), історія львівського святоюрського дзвона 1341 року (с. 193–194), жіночі прикраси (с. 197), оздоблення одягу й згадка в цьому контексті про билинного Дюка Степановича, кінська зброя, топоніміка (с. 197–198) та ін.

Не вперше в монографії акцентується увага на німецьких впливах у становленні українського дзвонарства в Київській Русі. На думку автора, у силу зниженості давніх дзвонів домонгольського періоду, нині важко їх реконструювати достеменно, незважаючи на поодинокі збережені зразки. Але «припускають, що вони наслідували німецькі дзвони, які завозились із Заходу» (с. 199). Відтак «перейнявши дзвони із Заходу, Старокиївська держава пристосувала їх до церковного й громадського життя, налагодила їх виробництво, що сприяло розвою дзвонарської культури на Русі» (с. 203).

Далі Б.Кіндратюк веде мову в монографії про «розвиток дзвонів і дзвонів у ранньомодерній добі». Цікаво, що в цей період, конкретніше на XVII ст. припадає розквіт так званого «малинового дзвону» у фламандському місті Мехелен, відомого на весь світ своїми дзвонами, знаменитими карійонами. Проте в монографії про Мехелен жодного слова. Можливо, варто було, хоча б коротко, кинути погляд на цей факт (культурне явище), тим паче, що в Санкт-Петербурзькій фортеці на замовлення Петра I встановили виготовлений у Мехелені карійон. А оскільки в праці автор час від часу робить екскурси в московитсько-російську минувшину, то було б цікаво дізнатися щось і про те, чи дзвонарська культура Мехелена проникали в Україну, а якщо так, то чи полишила сліди.

У ранньобарокову добу сформовано «Чин благословення кампана», який опублікований у «Свхологоні» Петра Могила (Київ, 1646). Наголошуючи на цьому, Б.Кіндратюк відзначає, що таким чином було встановлено порядок освячення нового дзвона, усталено супутній цьому дійству обряд (с. 210). Внаслідок цього й тогочасна українська православна церква долучилася до звичаїв «хрещення» дзвонів», що в західному християнстві запроваджено ще в часи папи Йоана IV наприкінці X ст.

Не раз у монографії згадується про дзвін Мазепи. Його відлив, як писав П.Жолтовський, для гетьманської батуринської Воскресенської церкви майстер Карпо Балашевич із Глухова. Як відомо, у другій половині XVII ст. це місто стало одним із центрів не тільки зброярства, а й ливарництва (с. 216–217).

Не забув автор монографії віддати належне різноманітним українським доброчинцям, які склали свої жертви на будівництво храмів, виготовлення церковної утварі, дзвонів. Серед них він згадує не тільки Івана Мазепу, а й гетьманів Павла Полуботка, Кирила Розумовського та ін. (с. 230–231). Загалом у праці немало уваги приділено жертводавцям, зазначено, що «об'єднувало такі офірування одне – прагнення людини мати добрі засоби для творення дзвонарської музики. Особливо воно отримало поширення в гетьманські часи» (с. 227).

При знайомстві читача з результатами розвідок стосовно еволюції дзвонарства в ранньомодерній добі, Б.Кіндратюк поділяє висновок Б.Пилипенка про те, що в другій половині XVIII ст. з'являється «приватна ініціатива утворення промислово-виробничих підприємств, а разом і перехід людвигарів до суто міщанської верстви» (с. 241). Тобто, простіше кажучи, все значно прозаїчніше: феодалні відносини віджили своє й результати капіталістичної мануфактуризації відобразилися на праці з відливання дзвонів. Це чим раз активніше, особливо вже з XIX ст. адекватно відображало всезростаючі запити населення, розвій та урізноманітнення дзвонарської культури, урешті й демократизацію. Адже масове виробництво дзвонів, дзвіночків дещо здешевлювало таку потрібну продукцію; мабуть, це впливало й на якість. До речі, стосовно цін, то в монографії подано інформацію з акцентом на дорогих металах та інших матеріалах, необхідних для відливу дзвонів. Повідомлено також про ціни на мідь англійського й російського виробництва та олово, імпортоване з Англії. Не вдаватимось у подальший розгляд специфіки добору матеріалів і технології виготовлення

дзвонарської продукції. З приводу цього дослідником сказано багато й детально і, як видається, зі знанням справи.

Будь яка праця чи готовий продукт повинен мати не тільки замовника, виробника, а й якісну промоцію для покупця. І цього навчились українські виробники дзвонів, позаяк вони стали як у Російській імперії, так і в Австро-Угорській рекламувати свою продукцію через місцеву й регіональну пресу. До того ж окремі відливарні час від часу отримувати різноманітні нагороди на промислових виставках. Це детально описує Кіндратюк, публікуючи ще й дотичний ілюстративний матеріал із фрагментами реклами дзвонів на сторінках «Волинских епархиальных ведомостей» (Житомир, 1913, ч. 12), львівського «Діла» (1931, ч. 7).

Певна річ, що в такій праці потрібно було висвітлити питання щодо дзвонів і дзвонів у церковному обряді, народному побуті та звичаях (див. с. 264–371). Насамперед тут ретельно проаналізовано специфіку уставних засад церковного дзвону на основі регламентів «Типіконів». Зазначено, що «найважливіші були Студійський і Єрусалимський устами» (с. 264). Разом із тим дослідник звертається й до книг канонічного права – «Кормча» («Номаканон»). Також акцентовано увагу на тому, що розрізняють два основні види дзвонів: «благівіст» та «дзвоніння» (с. 273). Зрозуміло, що регламентування дзвоніння впродовж віків зазнавало певних змін, викликаних як практикою, так і офіційними документами, зокрема різноманітними деклараціями, як-от рішенням Замойського синоду 1720 року, коли було введено «на подобу латинян дзвіночки й інші деякі обрядові зміни» (с. 278). «Однак, плекаючи візантійсько-слов'янський тип чернецтва й дбаючи за відтворення в греко-католицькому чернецтві студійсько-східного характеру («без жадної домішки права чи звичаїв латинських Чинів і Конгрегацій») митр. Андрей Шептицький відмінив в уставах монастирів постанови Замойського синоду стосовно дзвінків» (с. 280).

Та дзвони звучали й звучать не тільки в церкві, а й мають різноманітне застосування, у тому числі світське. Упродовж віків ця практика постійно розвивалася, ставала нерідко неодмінним атрибутом різноманітних дійств, урочистостей. Тому автор вважав за доцільне кілька сторінок присвятити описам урочистих дзвонів на честь російських цариць та царів, одна з яких залишила особливо негативний слід у нашій історії. Думається, що монографія не постраждала б, коли в ній аж так щедро не було згадано інспекції російських самодержців південно-східних українських земель (с. 293–295 та ін.). Навряд чи варто в різних контекстах, коли достатньо українського аргументаційного матеріалу, нагромаджувати фактаж з інших релігійно-національних культур. Коли б була потреба прикладу, які неможливо забезпечити українським матеріалом, то це було б доречно та необхідно.

Зразком удалого застосування прикладів майже ідентичного характеру (панегіризація, уславлення) є згадка про те, що «22 січня 1919 року Київ вітав дорогих гостей із Галичини й Буковини на святкуванні об'єднання українських земель [...]. Задзвонили дзвони Софійського собору. Великий його дзвін, дужий як віра зібраних у перемогу, та ніжно-мелянхолійний, як степова пісня козака на кургані, сповіщає по цілому Києву, що коло нього зібралися всі сини Української Землі» (с. 333). Так поетично Акт Злуки українських земель описував у своїй статті на сторінках львівського «Діла» (1929/23 січ.) Олександр Благодір. Або ще один цікавий приклад, знову ж таки національно-патріотичного, виховного спрямування. Цитуючи Юрія Рабія, Б.Кіндратюк пише: «У 30-х роках на Дрогобиччині під музику церковних дзвонів і звуки духового оркестру чи співи «Боже Великий» люди походом ішли до цвинтаря, де були могили героїв визвольних змагань (с. 340). Хоча ці приклади за часом відносно близькі до нас, тим не менше вони доречні, оскільки свідчать не стільки про тяглість столітніх панегіричних традицій дзвоніння, як про реально-український вимір, дзвонарський супровід буття народу, його щире величання своїх захисників від окупантів, незалежно чи у XVIII ст. чи у XX ст. А возвеличувати зайд вимагалось у наказовому порядку, що й декларує Б.Кіндратюк, згадуючи про різноманітні укази та рекомендації стосовно дзвонарського возвеличення всіляких гнобителів нашої нації в Російській та Австро-Угорській імперіях.

Цікавим із різних поглядів є підрозділ «Дзвони й дзвоніння у світському житті» (с. 308–371). Тут ретроспективно ознайомлено читача зі значенням «сполюшних» дзвонів, що встановлювалися переважно на оборонних вежах; описано значенню «дзвонів на квалт» у відбитті навал завойовників. Зрештою, як зазначено в монографії, «кожна верства мала своє відношення до дзвонів і дзвонів, по-своєму користувалася ними й розвивала їх. Навіть у поліцейських Львова міг бути свій дзвін» (с. 329), бо про це непрямо свідчить згадка Кароля Бадецького про роботу з відновлення львівської ратуші 1851 року (с. 329). Ось тільки викликає запитання лексично-стилістичного характеру: чи варто писати «кожна верства» без якоїсь контекстуальної прив'язки чи розшифрування? Інколи й в інших місцях трапляються не зовсім вдалі висловлювання, наприклад: на с. 324 зазначено: «з автохтонним

населенням теренів України віддавна проживало багато інших національностей»). «Національності» не проживають. Натомість представники різних національностей можуть жити в тому чи іншому автохтонному середовищі.

Чимало місця автор відводить розповідям про охоронну роль дзвонів, їхню чудодійну дію у відверненні всіляких природних катаклізмів, саранчі, лікувальні властивості. Вдячні парафіяни нерідко вибирали такі надписи на дзвонах, які відображали їхні бажання, сподівання. На дзвоні 1927 року із Гаїв Дітковоцьких, біля м. Броди на Львівщині записано: «Покрові Матери Божої з вдячності за охорону піль перед тучею» (с. 355).

У четвертому розділі Б.Кіндратюк висвітлює питання характеристики різноманітних будівель для дзвонів і про дзвонарство як мистецтво (с. 372–504). Попервах зазначено, що немає ясності відносно того, як розміщали дзвони: у дзвіниці, підвішували на каркасних спорудах, висіли вони на ганку чи під дахом. Сказане стосується, приміром, і ранніх часів існування Десятинної церкви у Києві. Не надто змінилися методи кріплення дзвонів і в XIV ст., чому свідчення графіті церкви св. Іоанна Богослова у Луцькому замку (с. 374).

З глибини століть, щонайменше із середини XV ст., практикувалося зведення веж-дзвіниць. Автор згадує про таку споруду у Святотроїцькому монастирі-фортеці в Дермані на Волині, дзвіницю костелу св. Варфоломія XVI ст. (не Вознесіння Господнього, як помилково подає Б.Кіндратюк) надбудованій на давній княжій оборонній вежі м. Дрогобича (с. 373–374). Покликаючись на розвідку В.Січинського «Будівництво міста Потелича», івано-франківський дзвонознавець пише, що «водночас звичайні стовпи з дашком для дзвонів бували не тільки в XVI–XVII століттях, а й у новіших часах» (с. 375). Утім, що це за новіші часи зрозуміти важко, бо в монографії далі мова йде про «старіші» часи, періоду німецького мандрівника Мартина Груневега, тепер знаному завдяки Я.Ісаєвичу. Але «стовпи з дашком» (як тимчасова мала архітектурна форма, МАФ) і нині зустрічаються при новозбудованих церквах і виконують свою місію не один рік, ба навіть не одне десятиліття. Такий приклад можна навести з історії будівництва від 1992 року нового православного храму св. Андрія Первозванного в Дрогобичі (по вул. Пилипа Орлика). Мало не з часу існування храму, який при його закладенні освячував митрополит УПЦ Київського патріархату Філарет, стовпи з дашком виконували свою місію підтримування дзвона аж до 2012 року, тобто часу, коли вимуровали стилізоване цегляне кріплення у формі арокних воріт із позолоченим гарним дашком для трьох дзвонів (вони щодня перегукуються з дзвонами сусіднього давнього василіанського монастиря св. Петра і Павла у Дрогобичі по вул. Стрийській).

Далі івано-франківський кампанолог слушно веде мову про те, що вже в «XVI–XVII ст. побутувало багато типів споруд для дзвонів. Значна частина храмів мала дзвіницю над бабинцем або їх з'єднували з церковним будинком» (с. 377). А з кінця XVIII ст. розпочалось утвердження практики будівництва дзвіниць «осібно від церков» (там само). Не можна оминати й того факту, що «найбільше розмаїття веж-дзвіниць і дзвіниць, як вважають, було на Бойківщині» (с. 379). Власне цим будівлям присвячено багато уваги в подальшому. Чимало також довідуємося, зокрема, й про те, що дзвіниці, чи, як рекомендують писати, «вежі-дзвіниці», слугували не тільки безпосередньо для дзвонів, а й мали щонайрізноманітніше призначення: комора, склад, келія, місце зберігання архівних документів, коштовностей, церковного вина та навіть місця для утримання ув'язнених (с. 390–398). Окремо висвітлено ще призначення веж для розташування годинників.

Збагачують монографію й підрозділи «Збереження дзвонів» (с. 418–456), «Дзвонарі та дзвонарське мистецтво» (с. 457–504). Як і в попередніх рубриках, тут теж дуже велика насиченість різноманітною інформацією, згадками про знищення церков, дзвіниць, трагічну долю дзвонів у воєнні лихоліття (переплавлення на гармати й ін. військові потреби), крадіжки цих інструментів, церковні візитації, які доносять до нас відомості про дзвонарську культуру, інвентар, його стан збереження чи пропажі тощо. Як кожне матеріальне творіння дзвони теж підвладні зношенню, пошкодженням, впливам погоди, особливо морозів, непоправним руйнувань від ударів блискавок etc. І про це згадано в монографії, як і про те, що впродовж віків усталилися методи збереження дзвонів, використання шнурів та іншого дзвонарського реманенту, догляду за ним, ремонту. Б.Кіндратюк пише, що в періодичних виданнях «час від часу публікували рекомендації стосовно збереження дзвонів», зокрема у часописах «Галицький Сіон», «Руководство для сельских пастырей» та ін. російських єпархіальних «ведомостях» (с. 434). Нові часи (від кінця XIX ст.) принесли у дзвонарство й практику страхування дзвонів і споруд для них (с. 436).

Скрушно дослідник розмірковує й над не розсудливістю деяких церковнослужителів, які дбаючи про матеріальне – стан збереженості дзвонів, їх функційну придатність – іноді забували про мистецьке, рівно ж духовне, коли дозволяли переплавляти старовинні дзвони, що віками служили

мирянам, мали неабияку історико-культурну вартість. Та факт залишається фактом: не тільки недбале збереження, усілякі катаклізми нищили дзвони, а й дехто з тих, хто безпосередньо опікувався ними та мав зберігати для нащадків ці, на перший погляд, німі свідчення церковного життя, християнської культури та звичаїв народу. На щастя, було чимало випадків, коли громади врятовували дзвони для як для себе, так і для майбутніх поколінь: до прикладу – «гміна Львова врятувала дзвін, викупивши його для колекції музею», тим самим не давши знищити дзвін 1584 року з домініканського монастиря у Львові (с. 437). Збереженню дзвонів сприяла й «питомо руська практика» (М.Грушевський), згідно якої практикувалася традиція володіння церквами окремими духовними особами. Оберігаючи та примножуючи свою дідичність, священники бережно ставилися й до дорогих церковних дзвонів, передаючи їх разом із церковною будівлею та дзвонами представникам своєї родини (с. 443).

Завершує четвертий розділ параграф про дзвонарів та дзвонарське мистецтво. Оскільки це питання одне із найважливіших, тобто стосується часто особи паламаря, творця «музики дзвонів», його праці, соціокультурної сутності, то, зрозуміло, що автор присвячує висвітленню цих питань чимало місця. Відтак він вдається до аналізу витоків цієї професії, заразом і мистецтва ще від часів Київської Русі, від тлумачень, наявних у тогочасних церковних уставах. Професія паламаря закріплювалася нормативними документами церковних і світських властей. Це й намагається проаналізувати Б.Кіндратюк, заявляючи, що такий стан речей, мабуть, «мав певний вплив на мистецтво дзвоніння, його фольклоризацію. Водночас підпорядкування паламарів громаді, а не церковній владі створювало умови для демократичнішого ставлення в окремих регіонах України до дзвонарів» (с. 458). Фактично маємо декларовані дві тези, одна з яких не зовсім ясно тлумачена, бо збагнути що таке «фольклоризація» не викликає труднощів, але припарувати її до церковного дзвоніння не так просто. Принаймні, хотілося б зрозуміти, як церковники ставилися до цієї дзвонарської фольклоризації впродовж віків, можливо й нині.

У цьому контексті доречно процитувати ще раз Б.Кіндратюка: «При фіксації звичаїв дзвонарського мистецтва не записувалися самі дзвонарські композиції. Відсутність їхніх давніх занотувань, на відміну від записів народних пісень, пояснюють браком зацікавленості музикою дзвонів широкого кола дослідників. Адже тільки з другої половини XVIII ст. дзвоніння починають занотувувати [...]. Прикро, що досі не віднайдено давніх записів композицій українських дзвонарів» (с.465). Цей здогад наводить на думку, що майбутні результати навряд чи будуть втішні, надто в порівнянні з давнім музичним фольклором, який теж не дуже записували аж до середини – другої половини XIX ст. А тому покликання на результати наукової роботи С.Рибаківа й будівництва амбітних планів в українській науково-дослідницькій думці викликає поки-що тільки щире бажання майбутніх можливих успіхів.

Дзвонарська професія, дзвонарське мистецтво з-поміж іншого завдячує в своєму розвитку не тільки суто важливому функційному церковному значенню, а відтак і всілякому сприянню впродовж століть, а й тим, що успішному її розвитку сприяли й освітні кола, зокрема, діячі братських шкіл, позаяк у цих закладах освіти навчали азам дзвонарського ремесла. Більш того, як пише Б.Кіндратюк, «запорукою передачі канонів церковного співу, уставних дзвонів і традицій їхнього творення були спеціально освічені служителі. Їх готувало немало різних типів навчальних закладів. Наприкінці першої половини XVIII ст. на Катеринославщині започатковуються паламарські школи» (с. 497). Та домінував, насамперед, усний спосіб передачі майстерності, методики дзвоніння, як впливає із загального контексту монографії. Водночас, який би спосіб навчання не був перейнятим, усе-таки багато що важить покликання, «дар Божий», яким нерідко й були наділені особливо талановиті митці-дзвонарі, серед яких згадувані Автором С.Владишевський з Києва, львів'янин С.Шах, дзвонар Лукаш, що майстерно управляв дзвоном вежі Корнякта «Кирило» та багато інших, імена яких загублені в історії, але справа яких примножувала славу національної дзвонарської культури.

Усе це дійсно так, адже навряд чи такий на перший погляд скромний музичний інструмент як дзвін, чи музично-інструментальний комплекс дзвонів отримав би широкий захопливий відгук у душах українських композиторів, письменників, художників, у творців національного фольклору.

П'ятий розділ монографії присвячений питанням відображення дзвонарства, традиції дзвоніння в народній культурі, у красному письменстві, у візуальних видах мистецтв, і, зрозуміло, у композиторській творчості. Зокрема, варто підкреслити, що Б.Кіндратюк перечитав та опрацював велику кількість творів українських письменників, відібрав для своєї монографії найбільш цікаві фрагменти текстів, у яких так чи інакше описуються складові дзвонарської культури. Перелік цих фактів дуже багатий, як і вражаючий, оскільки інформації, яку віднайшов автор, чимало. Він, приміром, звертається до поетичних і прозових творів Тараса Шевченка, Панька Куліш, Івана Франка, Івана Нечуя-Левицького, Сидора Воробкевича, Павла Тичини, Богдана Лепкого, Уласа

Самчука, Івана Багряного й багатьох інших. Огrom текстів нашого красного письменства в одному дослідженні навряд чи можливо охопити, але з метою пізнавальною, з ціллю всебічного погляду на дзвонарство залучення таких матеріалів необхідне.

Автору вдалося написати цікавий параграф про «Відображення дзвонів і дзвонів в українській композиторській музичній творчості», спираючись, з-поміж іншого, на музикологічні спостереження Станіслава Людкевича, якого Б.Кіндратюк називає «першим українським дослідником звукообразності», сучасні студії Ніни Герасимової-Персидської, Олександра Козаренка та ін. вчених. Відтак у тексті монографії ретроспективно, але загалом побіжно згадуються імена Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Артемія Веделя, Миколи Лисенка, Микола Леонтович, Якова Степового, Станіслава Людкевича, Михайла Вериківського, Василя Барвінського, Левка Ревуцького, Василя Барвінського, Левка Ревуцького, Валентина Сильвестрова, Віктора Камінського, Лесі Дичко, Левка Колодуба, Ігоря Соневицького, Анатолія Білошицького, Мирослава Скорика, Ігоря Шамо, Геннадія Ляшенка, Олександра Щетинського, Євгена Станковича, згадуваного Олександра Козаренка, шевченківського лауреата 2012 року Віктора Степурка та ін. Варто відзначити й ідею Автора стосовно створення «Тематичного каталогу мотивів дзвонів в українській музиці» (с. 640).

Отже, перед нами постало системне, ґрунтовне й важливе дослідження з історії не тільки української культури, її складової – дзвонарського мистецтва, – а й немалою мірою європейської та світової, позаяк тема розвідки виходить за рамці української перспективи.

Світлана Садовенко

ПІСЕННА КУЛЬТУРА ЛЕМКІВ УКРАЇНИ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Фабрика-Процька О. «Пісенна культура лемків України ХХ – ХХІ ст.» / Ольга Фабрика-Процька. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 2013. – 328 с. + 16 с. кольор. вкл.

Зацікавленість проблемами української історії, інтерес до витоків національної культури, до непересічних досягнень минулого активно й помітно почали зростати вже з середини ХХ століття, коли наступ гомогенної маскультури на національні культури спричинив тривогу науковців і фахівців різних галузей. Це було пов'язане передусім з тим, що, породжуючи уніфікаційні тенденції, бурхливий індустріальний розвиток суспільств з техніко-технологічної царини поширювався на культуру, призводив до її вестернізації, яка своєю чергою виступала (і варто зауважити, надалі продовжує виступати) як «культурний імперіалізм» західного світу*.

Результатом процесів глобалізації в галузі культури стала «уніфікація національних культур, здійснювана на ґрунті західних зразків**». Так звана акультурація стала призводити до втрати «первинної культурної ідентичності», викликаючи в окремих людей навіть розвиток деяких психічних захворювань***. Відтак, у ХХІ столітті, в період зміни індустріального етапу піднесення суспільств на постіндустріальний, загальна криза системи цінностей стає природною. Спричинена фундаментальною зміною архітектоніки комунікативних властивостей людського суспільства, виступаючи епіфеноменом чергової світоглядної трансформації, а також маючи амбівалентний характер, вона «не тільки поклала під питання існування людства, а й посилила рух від культу війни й насильства до культури світу й толерантності, до визнання спільних цінностей усього людства й кожної особистості, до розуміння пріоритетної ролі культури й культурної спадщини, необхідності діалогу й партнерства, поширенню ідей ноосферної коеволюції суспільства й природи****». Отже, питання збереження й самозбереження етнонаціональної культурної спадщини стає все більш

* Толстоухов А.В. Україна і виклики постіндустріальної доби / А.В.Толстоухов // Політичний менеджмент. – 2003. – № 3. – С. 5.

** Квилинкова Е. Н. Роль Государства В Культурном РазвитиИ Трансформирующихся Обществ. / Квилинкова Е. // Administrarea publică in statele aflate in tranziție in contextul proceselor de globalizare si integrare. Materiale ale conferenței internaționale teoretico-practice din 5 aprilie 2005. Chișinău, 2005. – С. 145.

*** Bhugra D. Colonialism and psychiatry / D.Bhugra, R.Littlewood. – Oxford university press in New Delhi, New York, 2001. – 264 p. – P. 168.

**** Яковец Ю.В. Глобализация и взаимодействие цивилизаций / Ю.В.Яковец. – М. : ЗАО «Изд-во «Экономика», 2003. – С. 330.

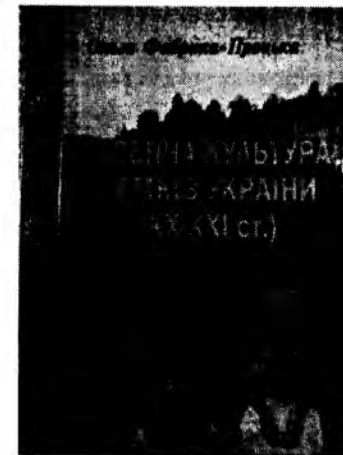
актуальним.

З часу отримання Україною незалежності зростає й актуальність досліджень української традиційної культури в цілому та кращих культурних народних традицій окремих регіонів країни. Набирають сили та життєвої значущості наукові розвідки зі знання свого родоводу і надбань предків, необхідних для піднесення національної гідності, збереження і використання їх у практиці сьогодення. В сучасних культурологічних дослідженнях, зокрема в музикознавстві, все більше з'являється яскравих наукових праць краєзнавчого характеру, присвячених проблемам регіонального розвитку української музичної культури, сучасного стану фольклору та ін., які допомагають краще зрозуміти багатогранність української народної художньої культури, різноманітність її проявів тощо.

Представлена читачеві монографія кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника Ольги Романівни Фабрики-Процької «Пісенна культура лемків України ХХ – ХХІ ст.», здійснена в річищі сучасних світоглядних пошуків, вражає багатовекторним підходом щодо висвітлення вельми значимої для сьогодення проблеми утвердження параметрів української національної культури, являє собою оригінальне і зріле дослідження і, безперечно, належить саме до таких значливих, виразних праць.

Монографія О.Фабрики-Процької присвячена надзвичайно важливій темі – дослідженню сучасного розвитку лемківської пісенності, яка як невід'ємний феномен української традиційної народної культури, яка щодалі більше постає об'єктом дослідження науковців найрізноманітніших галузей. Мета дослідження – узагальнення існуючих матеріалів, згромадження власного архіву автора, виявлення рис динамічних перетворень, викликаних збігом об'єктивних і суб'єктивних факторів історії цього субетносу у ХХ столітті та аналіз сучасного стану музичної лемківщини у ХХІ столітті.

Варто відзначити, що наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. з'являлися окремі публікації, присвячені темі лемків, зокрема, вийшли друком книги (О.Бенч-Шокало (1992, 2002); М.Бурбан (2006); С.Грица (2000, 2001, 2002); Р.Кирчів (2002); Л.Кияновська (1999, 2000); І.Красовський, А.Тавпаш (2004)), брошури (А.Бігуняк, О.Гойсак (1997)), фотоальбоми (Р.Фабрика (2005)), документальні нариси (І.Бугера (1997); Т.Гоч (1999); І.Красовський, Д.Солинко (1991)). Було видано нарізні невидруковані донині рукописи (О. Гречух (1994)). Веліся поодинокі наукові дослідження, в яких у різних аспектах аналізуються духовна, матеріальна культура, побут лемків тощо (В.Денисюк, О.Кровицька (2002); В.Ковальчук (2002)), М.Горбаль (2004, 2007, 2009, 2011); К.Чаплик (2008, 2010), у контексті розвитку української культури розглядаються лемківські села, родоводи, історія,



фольклор тощо (В.Сергійчук (1997); Н.Костюк (1998); І.Красовський (1993, 2000, 2007, 2008, 2011); П.Пиртей (2004); М.Байко (2005); І.Дуда (2008, 2011); Г.Щерба (2011)). Однак всебічного, ґрунтового дослідження проблеми сучасного розвитку лемківської пісенності як невід'ємного феномену української традиційної музики дотепер створено не було. Тому монографія О.Фабрики-Процької є свого роду першим комплексним, глибоким науковим дослідженням фольклорних надбань лемків в усьому розмаїтті, яке відображає прагнення віднайти оригінальні шляхи і тенденції щодо вивчення пісенного виду мистецтва лемків, традиційного та новаторського його аспектів, набуває першочергової ваги з огляду на потребу сьогодення щодо осмислення цілісності та єдності української культури, а отже є актуальним, своєчасним, предметним, сповненим новизни твором.

Монографія О.Фабрики-Процької має чітку, продуману структуру, вдалу логічно-сміслову сконструйованість розділів, їх послідовну взаємопов'язаність та взаємодоповнюваність. Її тематика охоплює широкий спектр пошукових завдань – від визначення жанрового складу і особливостей пісенного фольклору Лемківщини до аналізу процесів взаємодії фольклору і професійної музики, трансформації лемківської пісні в сучасний період, характеристики її питомої ваги в репертуарі музичних колективів і окремих виконавців на фольклорно-етнографічних фестивалях, а також підсумку культурно-просвітницької діяльності провідних лемківських осередків України.

Автор, поставивши завдання проаналізувати процеси становлення й розвитку пісенної культури лемків України ХХ–ХХІ ст. як невід'ємної складової частини загальнонаціональної музичної культури, виразно передає основні тенденції розвитку пісенної культури Лемківщини та їх характерні прояви в регіональній і загальнонаціональній проекції. Вартісною ознакою монографії є те, що автор

простежує певну поступальну динаміку у вивченні пісенної творчості лемківського субетносу – від інтенсивного акумулювання до глибинного аналізу численного різноманіття музично-пісенних компонентів фольклору лемків України.

Окрема сторінка дослідження присвячена історичній довідці. Підкреслюється, що доля української Лемківщини склалася трагічно, а насильницька депортація лемків після Другої світової війни призвела до цілковитого руйнування етнокультурного середовища регіону. Розселення від Одри до Дону приречувало до тотальної асиміляції останнього. Автором зауважується, що навіть через гони літ лемки змогли зберегти свою самобутність, кращим проявом якої донині залишається народна пісня. У дослідженні констатується, що перед національно свідомими, мислячими українцями, зокрема, нащадками лемківських родин, сьогодні стоїть велике завдання – вберегти від остаточного забуття історичне коріння та створене предками впродовж віків багатство – лемківську пісню.

Можна визнати, що автор однією з перших в Україні послідовно здійснює наукове узагальнення пісенної культури Лемківщини ХХ–ХХІ століть. Розглядаючи різні її прояви і форми побутування, утвердження і розвиток, вельми широко і філігранно трактує поняття «пісенна культура».

Дослідниця досконало висвітлює основні етапи історії збирання та вивчення пісенного фольклору Лемківщини, які характеризуються змінами геополітичного, суспільного та соціокультурного середовища. Виявляючи характерні риси етнорегіональної специфіки лемківської пісенної культури, майстерно простежує еволюцію обрядових і необрядових пісенних жанрів в Україні. Аналізуючи особливості функціонування жанрової палітри лемківського пісенного фольклору у професійній та народно-автентичній музиці ХХ–ХХІ ст., розкриває динаміку новотворчості пісенної культури лемків України. Оригінальним у праці є те, що автор, зупиняючись на проблемі опрацювання лемківського фольклору збирачами, митцями-аматорами, визначає основні методи стикування народної та ратифікаційної творчості, детально аналізує використання лемківських мотивів у творчості українських композиторів.

Значне місце у монографічному дослідженні займає висвітлення сучасного суспільно-музичного життя та виконавської практики лемків-переселенців. Автор знаходить оригінальні напрями інтерпретації заявленої проблематики. Висококваліфікований аналіз пісенної культури лемків України подається в обсяговому культурологічному та етнорегіональному контекстах. Значний акцент зроблено на культурно-просвітницькій ролі лемківських організацій, об'єднань та різних мистецьких лемківських Всеукраїнських та регіональних фестивалів в Україні, діяльність і проведення яких сприяють збереженню і популяризації музично-пісенних надбань лемківського субетносу.

Монографія О.Фабрики-Процької являє собою безперечний результат напруженої багаторічної і кропіткої праці. Необхідно віддати належне автору за її велику практику, зокрема, проведення польових досліджень – здійснення власних фольклористичних записів, аналізу композиторських партитур тощо. Зібрані і опрацьовані автором цінні польові матеріали допоможуть читачеві глибше пізнати і проаналізувати процес становлення та розвитку народнопісенного фольклору лемків України і значно підсилюють наукову значимість праці.

Представлена праця О.Фабрики-Процької є міждисциплінарним комплексним дослідженням, що збагачує різні області знання – історію української музики (традиційної й професійної), культурологію, фольклористику й етнографію, музичне джерелознавство й краєзнавство. З тексту дослідження автор постає як науковець, дослідник та полум'яний пропагандист лемківського пісенного фольклору, про що свідчать особисті здобутки в обраному напрямі та численні публікації й видання. О.Фабрика-Процька доводить, що наперекір значній розпорошеності лемків, вони зберігають свою самобутність саме завдяки пісні, яка в другій половині ХХ – першому десятилітті ХХІ століття стала основним, а в багатьох випадках єдиним проявом їхньої етнічної ідентичності.

Висновки, до яких доходить автор, надзвичайно важливі не лише в теоретичному сенсі. Визначні вони й для розробки відповідної культурної політики держави як системи практичних заходів, спрямованих на збереження, розвиток та примноження національної культурної спадщини. Положення монографії можуть слугувати не тільки сприятливим джерелом для роздумів науковців-мистецтвознавців, фахівців з державної культурної політики тощо, а знайдуть своє достойне місце в загальних курсах вищих навчальних закладів з історії української культури, етнокультурології, музичного фольклору, музичного краєзнавства тощо і сприятимуть збереженню й відродженню пісенної спадщини лемків у сучасному виконавському мистецтві серед аматорських та професійних колективів. Правильно зроблений акцент на музичному фольклорі лемків України є найкращим підґрунтям для створення нових навчальних програм та всебічного виховання дітей та молоді. Відтак,

представлена праця є науковою розвідкою, яка потребує підтримки, а її основні положення можуть бути впровадженими у навчально-виховний процес культурно-мистецьких освітніх закладів.

Монографія О.Фабрики-Процької, розкриваючи широке коло культурологічних, гуманітарних, науково-історичних, музикознавчих проблем, без сумніву, носить значну практичну цінність. Праця, базуючись на матеріалах польових досліджень, здійснених автором у 2000–2012 роках та їх компаративістики з друкованими джерелами ХХ–ХХІ ст., містить широкий і ексклюзивний спектр вдало дібраних автором фольклорних та ілюстративних матеріалів, буде цікавою й корисною для фахівців у галузі культурології, мистецтвознавства, фольклористики, етнографії, аспірантам і студентам, усім небайдужим і зацікавленим у розвитку сучасної української культури.

Віолетта Дутчак

МИСТЕЦЬКІ ПЕРЕХРЕСТЯ ЙОСИПА ГОШУЛЯКА

Орав свій переліг. Йосип Гошуляк: від маминої пісні до вершин вокалістики / упоряд. М.Онуфрив. – К. : Києво-Мгілянська акад., 2012. – 911 с.: ілюстр.

Визначення ступеня спадкоємності мистецьких традицій у творчості виконавців завжди залишалося актуальною проблемою сучасної української музики. Цьому сприяв не лише фаховий аналітичний аналіз їх доробку, зафіксованого у критичних нарисах і відгуках преси, збереженого у нотних виданнях, звукозаписах та відеоматеріалах, але й характеру, тону певного духовного простору, сформованого щирим емоційним настроєм, специфічним духом часу, що постає зі спогадів і тогочасних матеріалів.

Мемуарно-епістолярні видання митців українського зарубіжжя за період незалежності видавалися неодноразово. Не всі вони були рівноцінні за викладом та інформативністю. Проте, серед ґрунтовно й фахово підготовлених, слід відзначити декілька, що представляють діяльність відомих виконавців діаспори (О.Кошиця, М.Менцинського, В.Луціва, І.Маланюк, Й.Гошуляка). Видання, пов'язані з непересічною постаттю українського співака з Канади Йосипа Гошуляка (н. 1922 р.), це, зокрема: *Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь (Спогади, листування, матеріали)*. – Львів : Камінь, 1995. – 590 с.; *Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка*. – Тернопіль : Джура, 1999. – 235 с.; *Йосип Гошуляк. Миті життя : фотоальбом*. – Тернопіль : Джура, 2002. – 107 с. І ось 2012 р., до 90-річчя співака, вийшла в світ ще одна книга про життєвий і творчий шлях митця, його здобутки.

Видання *Орав свій переліг. Йосип Гошуляк: від маминої пісні до вершин вокалістики* обсягом понад дев'яност сторінок підготувала до друку журналіст-упорядник Марта Онуфрив. Одинадцять розділів книги поступово вводять читача в українське музичне коло, своєрідне перехрестя мистецьких подій другої половини ХХ – початку ХХІ ст., формуючи цілісну уяву про розвиток української культури у взаємозв'язку її нерозривних складових: теренної (материкової) та діаспорної. До книги увійшли опубліковані в Україні та за кордоном статті, відгуки, репертажі, дописи, анонси, мемуари, документальні матеріали, пов'язані як безпосередньо з ім'ям співака, так і з середовищем його професійного зростання, утвердження, визнання, слави й успіху. Певні події життя і творчості Й.Гошуляка, його культурно-мистецький хронограф постають перед читачем у своєрідному сферичному дзеркалі – оцінені як особисто співаком (у спогадах, публікаціях, листах), так і його близькими та соратниками. Найважливішими, на наш погляд, видаються роздуми митця про розвиток української академічної культури, які навіть сьогодні, після більше двадцяти років незалежної держави, все ще, на жаль, залишаються актуальними, а, відповідно, озвучені ним проблеми – невирішеними.

Уродженець Тернопілля, Йосип Гошуляк отримав вищу теологічну й музичну освіту в Голландії та Канаді. Внаслідок наслідків складних подій II світової війни, він з 1950 р. оселяється в Канаді в м. Торонто. Відмовившись від кар'єри священника, Й.Гошуляк повністю присвячує себе співу, протягом наступних десятиліть співпрацює з Торонтською оперою, виконавши численні оперні партії баса-баритона, виступає по радіо і на телебаченні. В 90-х роках Йосип Гошуляк здійснює концертні подорожі в Україну, де виступає з сольними програмами, презентує свої записи і мемуари.

© Дутчак В., 2012–2013

Значною мірою, книга збагачена за рахунок сформованого за багато років «культурно-особистісного пласту» (с. 12) стосунків Й.Гошуляка з багатьма відомими діячами Канади, США, Німеччини, України, які виступили на сторінках книги зі спогадами, рефлексіями, аналітичними статтями. Деякі напрями співпраці співака останніх років постали в результаті авторських видань попередніх десятиліть, зумовлені їх презентаціями, знайомствами, зустрічами.

Особисті взаємини та листування Й.Гошуляка засвідчують щире і небайдуже вболівання митця за музичну українську культуру, за її достойне місце в світовому масштабі, за утвердження національних традицій в музиці, опорі на народну пісню, думу, зразки класичного українського романсу тощо. Водночас Йосип Гошуляк відверто ставить питання про проблеми функціонування мистецьких інституцій в середовищі української діаспори, діяльність українських громадських і культурно-просвітніх товариств за кордоном у справі не лише збереження, але й пропаганди професійного, політично незаангажованого національного мистецтва, де немає місця дилетанству і профанації. Цим співак зарекомендував себе справжнім патріотом України, виразником її інтересів у збереженні національного за характером музичного мистецтва.

Книга багато ілюстрована, світлина зафіксували особисте життя і «вир культурного життя української спільноти», творчі моменти артистичного перевтілення, емоційного піднесення та успіху співака, його знайомство з багатьма відомими особистостями.

Коло спілкування Й.Гошуляка, відображене в розділі «Дружне багатоголосся», завжди було дуже широким, адже «життя культурних діячів діаспори – взаємно сполучені судини» (с. 27). Серед його колег і друзів – літератори Б.Олександрів, У.Самчук, І.Качуровський, Г.Костюк, М.Горгот, М.Гарасевич, театральні діячі Й.Гірняк, В.Ревуцький, Р.Василенко, музикознавці В.Витвицький, П.Маценко, Р.Савицький-молодший, композитори і диригенти М.Антонович, А.Гнатишин, А.Рудницький, співаки М.Кокольська, Р.Бабак, М.Мінський та ін. В останні десятиліття до спілкування і листування з Й.Гошуляком долучилися і митці з України – І.Лисенко, Б.Гнидь, І.Гамкало, М.Байко, С.Павлишин, М.Загайкевич, П.Медведик, Л.Яросевич, В.Грабовський, В.Гайдабура, Г.Менкуш, Н.Крюкова, Є.Баран, А.Тулянець, К.Сятецький, М.Шалата та багато інших.

Видання також містить переліки репертуару та дискографії Й.Гошуляка, що засвідчує широку жанрово-стильову палітру виконання ним творів українських та зарубіжних композиторів. Українська опера в репертуарі співака представлена творчістю М.Аркаса, А.Вахнянина, С.Гулака-Артемівського, М.Лисенка, Б.Лятошинського, Г.Майбороди, камерні вокальні композиції – доробком як композиторів-класиків – Д.Бортнянського, М.Лисенка, С.Людкевича, Д.Січинського, Я.Степового, К.Стеценка, В.Барвінського, М.Вериківського, так і авторів діаспори – В.Безкоровайного, О.Бобикевича, М.Гайворонського, А.Гнатишина, Г.Китастого, І.Соневицького, М.Фоменка, Ю.Фіяли, сучасних авторів – О.Білаша, В.Верменича, Г.Майбороди та ін. Творчість зарубіжних композиторів – В.Моцарта, Д.Верді, Д.Россіні, Д.Пуччіні, російських – М.Глинки, О.Даргомижського, П.Чайковського, М.Мусоргського, С.Рахманінова – також приваблювала митця. У виконавстві Й.Гошуляка домінують українські народні пісні (понад шістьдесят), у т. ч. і на вірші Т.Шевченка, що підтверджують видані музичні альбоми співака. Як писав Й.Гошуляк, – «пісня в моєму житті була всім – радістю, насолодою, натхненням, наснагою. Поза нею світ втрачав свої принади, розкоші і ставав сірим і сумним» [с. 429]. Саме тому особливого значення набували концерти співака у справі поширення української народної пісні за кордоном.

Особливою любов'ю користувалася у співака бандура і бандурне мистецтво. Він вважав інструмент національним символом, а плекання кобзарства необхідною умовою для збереження українських традицій в еміграції. Й.Гошуляк щільно співпрацював з Капелою бандуристів імені Т.Шевченка (Детройт, США), дружні стосунки пов'язували його з її керівниками Григорієм Китастим, Володимиром Божином, Іваном Задорожним, головою управи Петром Гончаренком. Творча співпраця з бандуристами сприяла включенню до репертуару співака народних та авторських дум.

Окремий розділ охоплює перелік виокремлених цитат з музичної критики і листування про виконавство Й.Гошуляка, концертну діяльність і звукозаписи, пропагування ним української музичної культури, особливості репертуару (народнопісенну та шевченківську складові).



В книзі також вміщені короткі біографічні довідки кореспондентів Й.Гошуляка (XI розділ) та іменний покажчик.

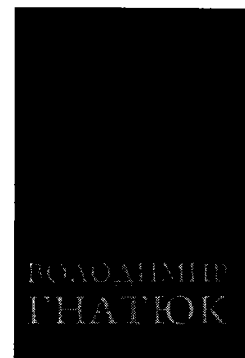
Загалом діяльність Йосипа Гошуляка, що постає зі сторінок книги «Орав свій переліг», – постійна копітка праця не лише над професійним самоудосконаленням, що допомогла йому досягнути «вершин вокалістики», але й збереження національної традиції – популяризації народної «маминої пісні». Цей напрям його творчості співзвучний і достойний його видатних попередників – Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Олександра Кошиця та ін. Йосип Гошуляк продовжив їх справу, не лише презентуючи за кордоном українську музику, але й загалом підтримуючи національну культуру.

Ганна Карась

ВИЗНАЧНА ПРАЦЯ ПРО ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА ЧЕРЕЗ ЧВЕРТЬ СТОЛІТТЯ – В УКРАЇНІ

Мушинка М. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства / М. Мушинка.- Вид. 2-ге, доп. та переробл. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – 384 с.

Долі книжок про провідні постаті української культури часто схожі на долі їх героїв та авторів. Так є у випадку монографії доктора філологічних наук, закордонного члена НАН України, професора зі Словаччини Миколи Мушинки про визначного українського етнографа, фольклориста, мовознавця, літературознавця, мистецтвознавця, перекладача та громадського діяча, уродженця Тернопільщини Володимира Гнатюка (1871–1926). М.Мушинці належить біля восьмидесяти праць та наукових статей, присвячених постаті В.Гнатюка, які друкуються від 1963 року в різних країнах світу (Словаччина, Чехія, Югославія, Польща, США, Канада, Австралія, Франція, Італія, Україна), та найбільш тернистий шлях судився монографії, яку молодий тоді кандидат наук почав писати за ініціативи дочки Володимира Гнатюка Олександри, що проживала в Парижі. Книга народжувалася в складних умовах, оскільки М.Мушинка – причетний до руху «шестидесятників» в Україні, був відсторонений від наукової праці і змушений був працювати пастухом колгоспної худоби в с. Курів на Пряшівщині (Словаччина), а згодом – кочегаром у котельні. Незважаючи на складні обставини, дослідник опрацьовує томи видань Наукового товариства ім. Т.Шевченка у Львові, які він офіційно привіз до Університету ім. П.Й.Шафарика у Пряшеві, та Слов'янської бібліотеці у Празі, інші джерела. Перше видання монографії побачило світ у 1987 році в Парижі як 207-й том «Записок Наукового товариства ім. Т.Шевченка» за сприяння В.Кубійовича. Двадцять примірників книги, які належали автору, за його ініціативою були надіслані до наукових бібліотек України, однак жодна з них туди не потрапила. Всі примірники були затримані у Москві і призначені на фізичну ліквідацію. І ось через чверть століття нарешті монографія М.Мушинки потрапляє до українського читача завдяки землякам В.Гнатюка.



Друге видання монографії (доповнене та перероблене) має чотири розділи, дві передмови, вступ, висновки, бібліографію основних праць В.Гнатюка та ілюстрації.

У передмові М.Мушинка окреслює історію написання книги та розповідає про особистий внесок у гнатюкознавство після виходу цієї книги в Парижі. Передмова Аркадія Жуковського до першого видання подає короткий зміст розділів книги, представляє автора (подано біографію, наукову діяльність М.Мушинки). При цьому наголошено, що коли у Києві було відкинено тему дисертації про відображення еміграції у фольклорі Пряшівщини, аспірант Київського університету М.Мушинка обрав нову тему: «Володимир Гнатюк – дослідник фольклору Закарпаття», яку успішно захистив у 1967 році у Празькому Карловому університеті, отримавши звання кандидата мистецтвознавчих наук. У вступі здійснена характеристика заснування і діяльності Наукового товариства ім. Шевченка, ролі Володимира Гнатюка як його секретаря, подано бібліографічний огляд праць про визначного ученого.

© Карась Г., 2012–2013

У першому розділі автор, створюючи життєпис виданого вченого, використовує приватне листування, яке допомагає максимально точно відтворити історичний фон епохи. М.Мушинка описує період навчання В.Гнатюка в Станіславській гімназії (1889–1894), Львівському університеті (1894–1898), його зацікавлення народною творчістю, участь у фольк-лорних експедиціях. Саме роки навчання у Львові сформували першого професійного науковця-україніста на Західній Україні. Розділ читається з гіркотою, оскільки В.Гнатюк, належавши до поважних діячів Східної Галичини, жив у матеріальній скруті і, підірвавши здоров'я в науковій експедиції на початку своєї діяльності, передчасно згас. Вражає неймовірна працездатність одержимого науковця: лише в його архіві, який зберігається у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України у Києві, нараховується понад двадцять п'ять тисяч аркушів фольклорних записів.

Другий розділ монографії аналізує фольклорно-етнографічну діяльність В.Гнатюка, яка деталізована в дев'яти підрозділах: народні пісні; звичаї та вірування; народна демонологія; народна проза; методика збирання та класифікація фольклору, текстологічні принципи записування й видання фольклорних матеріалів; історія української фольклористики та етнографія; фольклор та етнографія окремих регіонів української території; фольклор та етнографія інших народів. М.Мушинка наводить друковані видання В.Гнатюка з означених жанрів, рецензії на них, на основі першоджерел характеризує здобуток вченого на полі фольклористики та етнографії в контексті української та європейських наукових шкіл.

У третьому розділі виокремлена діяльність В.Гнатюка на літературному полі (здійснено аналіз та подана характеристика його як редактора, видавця та організатора літературного життя), у четвертому – мовознавча діяльність. Праця завершується висновком, бібліографією основних праць В.Гнатюка (335 позиція), ілюстраціями, додатками (листування М.Мушинки з дочкою В.Гнатюка Олександрою, авторська сповідь про те, як він познайомився із спадщиною В.Гнатюка).

Працю М.Мушинки вирізняє спроба комплексного аналізу життя та різновекторної діяльності В.Гнатюка (фольклористично-етнографічної, літературознавчої, мовознавчої), глибока джерельна база (архівні матеріали, рукописи, друковані праці, епістолярій, мемуари) і її уважне опрацювання, дослідницька допитливість, повага до перевірених фактів.

Вітаючи появу цього глибокого наукового дослідження академіка М.Мушинки в Україні, віримо, що воно буде актуалізоване у працях українських науковців, його з цікавістю прочитають студенти, для яких життя і діяльність Володимира Гнатюка є добрим прикладом служіння науці та українському народові.

Микола Давидов

БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ПЕРЕРІЗІ

Дутчак В.Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ ст. / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с., ілюстр.

Бандура – один з давніх музичних символів українського народу. Кобзарі-бандуристи завжди сприймалися як совість нації, виразники її духовних запитів. Мистецтво бандуристів сьогодення яскраво представлене багатьма сферами національно-культурного середовища – від фольклорної до академічної. Як окремий давній вид професійної народної творчості українців, у ХХ столітті він отримує нові напрями свого розвитку, що стосуються не лише його складових – інструментарію, репертуару, освіти, методики гри, виконавства, форм функціонування – сольної, ансамблевої, оркестрової, але і географічних територій – як в Україні, так і за кордоном, в українському зарубіжжі.

Сьогодні вивчення бандурного мистецтва України представлене багатьма науковими роботами – дисертаціями, монографіями, статтями – як історичного, так і теоретичного характеру. Це, зокрема, дослідження з історії бандурного мистецтва (А.Омельченка, О.Ваврик, М.Долгова, Н.Морозевич, Н.Супрун, М.Підгорбунського, Л.Мандзюк, В.Мішалова, М.Семенюк, І.Панасюка), праці з теорії та практики виконавства на бандурі (Н.Брояко, І.Дмитрук, І.Мокрогуз), необхідності збереження традиційного кобзарства (С.Грици, М.Хая, К.Черемського, В.Кушпета). Натомість питання розвитку бандурного мистецтва в діаспорі досі залишалися поза детальною увагою

© Давидов М., 2012–2013

науковців. Тому звернення Віолетти Григорівни Дутчак до цієї теми виявило широке і актуальне поле матеріалу для вивчення, що і засвідчив зміст монографії.

Першочергово, слід відзначити як значний часовий період дослідження (ХХ – початок ХХІ ст.), так і широкий географічний ареал – Євразія, Америка, Австралія. Автор монографії пропонує не лише діахронічний розгляд становлення і розвитку бандурного мистецтва в діаспорі, але й синхронні порівняння з розвитком бандури в Україні, що відтворює цілісність культурних процесів епохи.



Зауважимо, що Віолетта Дутчак є концертуючою бандуристкою, диригентом, учасницею і лауреатом багатьох конкурсів і фестивалів, у т. ч. і за кордоном, відомим педагогом, тому творчість багатьох композиторів і виконавців діаспори, що стала предметом дослідження, безпосередньо перебувала і в її науковому полі зору. Крім того, монографія засвідчила багаторічне накопичення автором матеріалу дослідження, опрацьованого у бібліотеках та архівах України, Росії, Чехії, Польщі, Німеччини, особових фондах митців, музичних колекціях музеїв. Окрім нотного репертуарного і методичного матеріалу, В.Дутчак вивчила періодику, епістолярій, звукозаписи бандуристів діаспори. Сьогодні вона є практично одноосібним автором більшості наукових публікацій про бандуристів зарубіжжя, що засвідчується бібліографією монографії. Нею вперше введено до наукового обігу комплексний аналіз творчості (композиторської, виконавської, конструкторської) бандуристів Андрія Кістя, Павла Конопленка-Запорожця, Юліана Китастого, Семена Ластовича-Чулівського, Володимира Луцвіва, Романа Левицького, Віктора Мішалова, Володимира Моти, Богдана Шарка та багатьох інших, діяльність яких сприяла популяризації та професіоналізації українського бандурного мистецтва за кордоном. В монографії оприлюднено також нові документи про життя і творчість відомих бандуристів діаспори Василя Ємця, Михайла Теліги, Григорія Китастого та Зіновія Штокалка.

Перші розділи монографії Дутчак В.Г. в історичній послідовності розкривають розвиток бандурного мистецтва за кордоном відповідно до еміграційних хвиль з України, появу бандурних осередків, діяльності їх найяскравіших представників – солістів та колективів. Тут слід відзначити дуже детально реставровану автором картину дискретного становлення бандурних осередків у міжвоєнний період, діяльність перших виконавців і педагогів – Василя Ємця і Михайла Теліги. Особливої уваги заслуговує оприлюднення статутних матеріалів, віднайдених в архівах України та Чехії, стосовно функціонування перших бандурних товариств, які й сьогодні не втратили свого значення.

Автор також окремими підрозділами розглядає точки перетину діяльності бандуристів Наддніпрянщини, Галичини та української еміграції в аспекті становлення єдиного духовного національно-творчого континіуму та розвитку бандурного мистецтва в складний історичний період Другої світової війни.

У третьому розділі автор диференціює особливості функціонування бандурних осередків на європейському, американському, австралійському континентах у повоєнний час, визначаючи їх загальні універсальні та специфічні риси, а також провідну роль окремих яскравих постатей кожної з країн.

Особливу увагу В.Дутчак приділяє творчій біографії Капели бандуристів імені Т.Шевченка, діяльність якої стала своєрідним камертоном у розвитку бандурного мистецтва за кордоном. Прикметно, що виокремлено як творчі портрети керівників-диригентів Капели – Григорія Китастого, Володимира Божики, Петра Потапенка, Івана Задорожного, Володимира Колесника, Олега Махля, Адріана Бріттена, Бориса Герявенка, так і окремих виконавців – Євгена Цюри, Петра Китастого, а також співаків-солістів – Михайла Мінського, Йосипа Гошуляка та ін. В складі Капели імені Т.Шевченка постали і цілі бандурні династії, зокрема і братів Григорія й Івана Китастих, їх дітей та онуків, кожен з яких вніс вагомий внесок до скарбниці бандурного мистецтва.

Натомість, четвертий-сьомий розділи книги присвячені окремим аспектам – напрямам розвитку бандурного мистецтва зарубіжжя – конструюванню і удосконаленню інструментарію, навчально-освітнім і методичним проблемам, специфіці формування і розширення репертуару, композиторській творчості (зокрема, доробку М.Теліги, Г.Китастого, З.Штокалка, С.Ластовича-Чулівського, Ю.Олійника, В.Мішалова), виконавству в його різноманітних жанрово-видових формах. Проаналізовано також методичні видання бандуристів діаспори, їх погляди на специфіку навчання гри на інструменті, репертуарного збагачення. Виокремлено здобутки бандуристів зарубіжжя у

конструкції інструментарію, зокрема у збереженні традицій харківської школи, що сприяло професіоналізації бандурного мистецтва. Автор аналізує конструктивне удосконалення бандури майстрами діаспори у синхронному порівнянні з аналогічними процесами в Україні. В.Дутчак вперше вирізняє звукозаписи бандуристів як фіксовану форму академічного виконавства ХХ ст., що дозволила здійснити аналіз фахового рівня солістів та колективів різних років. На основі введення до наукового обігу звукозаписів бандуристів, у т. ч. і маловідомих, диференційовано сольні та колективні виконавські моделі.

Дутчак В.Г. визначає кінець ХХ – початок ХХІ ст. як важливий період взаємодії бандуристів материкової України та західної і східної діаспори. Концертно-фестивальний рух та Інтернет-середовище розглядаються нею як важливий і необхідний чинник в системі комунікативних засобів поширення бандурного мистецтва в світі. Проаналізовані також наукові конференції останніх десятиліть, де актуалізувалися питання розвитку бандурного мистецтва на сучасному етапі, у т. ч. і за кордоном. Цікавими видаються визначення автором сучасної ролі бандури в міжнародних мистецьких проектах в Канаді, США, Франції, Польщі, і, звичайно, в Україні, що засвідчують її органічне входження до світового музичного кола. Вищезгадані питання є ключовими в останньому восьмому розділі монографії.

Висновки дослідження можуть бути використані в наукових та методичних розробках з історії та методики гри на народних інструментах, зокрема на бандурі, а також при створенні навчальних посібників з історії народно-інструментального мистецтва України та зарубіжжя. Матеріали роботи визначатимуть подальшу розробку проблематики музичного мистецтва української діаспори, трансформації фольклорної традиції в умовах інонаціонального оточення, інструментознавчих дослідженнях.

Апробація результатів дослідження вказує на цілеспрямоване і послідовне розкриття автором всіх положень і висновків роботи, що представлені на багатьох конференціях міжнародного і всеукраїнського рівнів впродовж більше десяти років, багатьох публікаціях, в т.ч. і за кордоном.

Значний за обсягом джерелознавчий перелік не лише засвідчує ретельне і всебічне опрацювання автором теми дослідження, але й послугує багатьом науковцям у подальших пошуках.

Додатково у монографії вміщені документи (архівні матеріали, програми, афіші), епістолярій, численні фотоілюстрації, більшість з яких публікуються вперше; а також нотні приклади до аналізованих у роботі творів; перелік звукозаписів бандуристів за хронологією та жанровими показниками; нотографія та бібліографія видань бандуристів діаспори протягом ХХ – початку ХХІ ст.

Дослідження Дутчак В.Г. актуальне і важливе з точки зору теоретичної і практичної значимості для всіх шанувальників і дослідників народно-інструментального мистецтва, оскільки сприятиме утвердженню статусу бандури, а відповідно й української культури, яку вона представляє, в світі.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бондар Євгенія – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторантка Одеської державної музичної академії імені Антоніни Нежданової (м. Одеса)

Борцова Катерина – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків)

Вакалюк Петро – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Вишневська Світлана кандидат мистецтвознавства, старший викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Гай Катерина – аспірантка Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)

Галета Олександр – аспірант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Грицан Анатолій – кандидат історичних наук, професор, директор Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Гнатишин Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Горак Яким – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Гулянич Юрій – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Давидов Микола – доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії імені Петра Чайковського (м. Київ)

Денисенко Ярина – аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, концертмейстер групи гобоїв Національного симфонічного оркестру Чорногорії (Подгоріца, Республіка Чорногорія)

Довгопол Наталія – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України (м. Київ)

Драган Мирослав – старший викладач Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Дражниця Олена – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Дундяк Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Дутчак Віолетта – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Душний Андрій – кандидат педагогічних наук, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти (м. Дрогобич)

Дядюх-Богатько Наталія – кандидат мистецтвознавства, викладач Української академії друкарства (м. Львів)

Жуковська Тетяна – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України (м. Київ)

Зінків Ірина – кандидат мистецтвознавства, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, професор Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Карась Ганна – кандидат педагогічних наук, заслужений працівник культури України, професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Качмар Марія – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Качмар Олександра – залужена артистка України, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Кіндратюк Богдан – кандидат педагогічних наук, доцент, директор Центру дослідження дзвонарства ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Кияновська Любов – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Кметюк Тарас – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Коменда Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк)

Корчинський Мирослав – професор Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Кротова Тетяна – кандидат педагогічних наук, доцент Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

Кузенко Петро – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Кукуруза Надія – заслужений працівник культури України, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Курбанова Лідія – концертмейстер, аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Майчик Остап – кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, доцент, проректор з науково-педагогічної, виховної роботи та міжнародних зв'язків Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Мазепа Тереса – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, ад'юнкт Рязівського університету (м. Рязів, Республіка Польща)

Маловічко Сергій – аспірант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Мартинів Любомир – здобувач наукового ступеня, викладач Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич)

Медведик Юрій – доктор мистецтвознавства, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич)

Мельник Ольга – старший викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Михайлюк Наталія (сестра Назарія ЧСВВ) – аспірантка Львівської національної академії мистецтв (м. Львів)

Молчанова Тетяна – кандидат мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Москвічова Юлія – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Мушинка Микола – доктор філологічних наук, професор, академік НАН України (м. Пряшів, Словаччина)

Палумбо де Віво Інеса – здобувач наукового ступеня, асистент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Пастеляк Неля – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Пилатюк Анастасія – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Пилатюк Назарій – аспірант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Радзівський Віталій – кандидат культурології, доцент Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ)

Рапіга Оксана – заслужена артистка України, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Рудницький Олег – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Савицька Наталія – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Садовенко Світлана – кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник, заступник директора з науково-технічної роботи Українського центру культурних досліджень Міністерства культури України, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

Семкович Василь – аспірант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Сидор Михайло – кандидат мистецтвознавства, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич)

Снчова Олена – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України (м. Київ)

Слюсар Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Слюсаренко Тетяна – здобувач наукового ступеня, асистент Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого» (м. Харків)

Станкевич Михайло – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Теуту Ігор – аспірант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Фабрика-Процька Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Христюк Юлія – аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв, асистент Луцького національного технічного університету (м. Луцьк)

Чигер Олег – аспірант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Чупріна Наталія – кандидат технічних наук, доцент Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ)

Шевченко Наталія – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Шпільчак Володимир – кандидат педагогічних наук, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Шпільчак Уляна – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

Юзюк Зоряна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Юзюк Наталія – відмінник народної освіти України, старший викладач Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів)

Юрченко Олена – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

Яремчук Олена – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Національного авіаційного університету (м. Київ)

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ І СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Яким Горак</i> . Листи до Ярослава Ярославенка в справі збору композиторської спадщини Дениса Січинського.....	3
<i>Любов Кияновська</i> . Національно-духовні засади творчості Віктора Камінського.....	18
<i>Євгенія Бондар</i> . Генеза професійного хорового виконавства (II половина XVIII–початок XX століття).....	24
<i>Наталія Савицька</i> . Декілька рефлексій з приводу феномену маргінальності.....	29
<i>Оксана Гнатишин</i> . Українська музикологія як система концептуальних ідей.....	34
<i>Тереса Мазена</i> . Значення музичних товариств в процесі активізації музичного життя в Східній Європі кінця XVIII–XIX ст.....	39
<i>Богдан Кіндратюк</i> . Дзвонарська культура України.....	46
<i>Ірина Зінків</i> . Конструкція бандури в українській діаспорі.....	52
<i>Ганна Карась</i> . Музикознавча діяльність Мирона Федоріва на полі реформування церковного співу в контексті декретів Другого Ватиканського Собору.....	58
<i>Тетяна Слюсар</i> . Особливості зародження жанру камерно-інструментальної сонати в українській музиці та його ранньокласичні зразки.....	62
<i>Олег Рудницький</i> . Індивідуальні параметри взаємодії стильових напрямів першої половини XX ст. та авторської інтенції в стосунку до розвитку жанрових моделей мініатюри (на прикладі фортепіанної творчості Миколи Колесси).....	67
<i>Ольга Коменда</i> . Симфонічна творчість Олександра Козаренка.....	73
<i>Ярина Денисенко</i> . Синтез фольклорних та академічних традицій у гобойному виконавстві балканських країн.....	82
<i>Ольга Фабрика-Процька</i> . Розвиток субетнічних пісенних традицій українців в період сьогодення (на прикладі лемківського фольклору).....	88
<i>Марія Качмар</i> . Порівняльно-семіологічний аналіз музичної будови п'ятого ірмосу воскресного канону першого гласу.....	92
<i>Олена Сичова</i> . Фестиваль мистецтв як соціокультурний феномен у сучасній Україні.....	96
<i>Лідія Курбанова</i> . Новаторські пошуки Павла Маценка в інституалізації диригентської освіти в діаспорі (на прикладі діяльності Вищих освітніх курсів Канади).....	100
<i>Зоряна Юзюк</i> . Українські піаністи-педагоги В.Косенко та В.Барвінський основоположники національної фортепіанної музики для дітей.....	105
<i>Сергій Маловічко</i> . Прояви національного характеру в духовній культурі етносу.....	112
<i>Любомир Мартинів</i> . Культурно-просвітницька діяльність Романа Сов'яка.....	117
<i>Тарас Кметюк</i> . Фестиваль української культури «Калина» у Сербії.....	120
<i>Наталія Довгопол</i> . Особливості святкової культури української еліти XVI–XVII ст.: західноєвропейські мистецькі впливи та східні православні традиції.....	125
<i>Наталія Юзюк</i> . Когнітивний досвід як творчий чинник особистісного акмеологічного становлення вчителя музичного мистецтва.....	130
<i>Олена Дращниця</i> . Концертне бюро Максиміліана Тюрка як організатор квартетних виступів у Львові.....	136
<i>Тетяна Слюсаренко</i> . Становлення та розвиток класу бандури в Харківському національному університеті мистецтв імені І.П.Котляревського.....	142
<i>Юлія Москвічова</i> . Система і динаміка функціонування сучасної мистецької освіти на Вінничині.....	148

ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Остан Майчик</i> . Діяльність композиторів-практиків Галичини XIX – початку XX століття як чинник формування українського музично-хорового професіоналізму регіону.....	157
<i>Мирослав Корчинський</i> . Технічна майстерність сопілкаря як складова технології виконавства.....	163
<i>Віолетта Дутчак</i> . Виконавські моделі в аудіографії та відеографії бандуристів	

українського зарубіжжя.....	166
<i>Андрій Душний</i> . «Львівські народно-інструментальні традиції» як чинник пропаганди музичного мистецтва XXI століття.....	173
<i>Юрій Гулянич</i> . Стилістика творчості та особливості музичного висловлювання композитора Богдана Котюка.....	177
<i>Петро Вакалюк</i> . Естрадно-джазовий напрям у камерній творчості для труби.....	182
<i>Тетяна Молчанова</i> . Джерелознавча база вивчення проблематики спільного виконавського процесу та мистецтва піаніста-концертмейстера.....	187
<i>Неля Пастеляк</i> . Індивідуальні ракурси трактування принципів поємності у фортепіанній творчості Якова Степового.....	197
<i>Оксана Рапіта</i> . Технічно-стильові особливості фортепіанного доробку Юрія Олійника... ..	201
<i>Мирослав Драган</i> . «Дванадцять полонезів для фортепіано» Ф.К.Моцарта в контексті фортепіанного доробку митця.....	206
<i>Олена Юрченко</i> . Здобутки львівської піаністичної школи у конкурсі імені М.Лисенка.....	211
<i>Олександра Качмар</i> . Фортепіанна сюїта М. Шуха «Перші кроки в контексті становлення українського педагогічного репертуару.....	216
<i>Анастасія Пилатюк</i> . Еволюція європейського скрипкового виконавства XVII–XVIII століть: тенденції та школи.....	220
<i>Назарій Пилатюк</i> . Співвідношення «первинного тексту – нового тексту» в музичних перекладах.....	226
<i>Тетяна Жуковська</i> . Виконавська культура у контексті творчого діалогу: автор музичного твору – виконавець.....	232
<i>Ігор Теуту</i> . Жанрова особливість виконавських інтерпретацій перекладених творів для цимбал.....	237
<i>Світлана Вишневіська</i> . Становлення церковного співу в Україні (до XVIII ст.).....	241
<i>Наталія Шевченко</i> . Аспект загального та специфічного в технології естрадного вокального виконавства.....	245
<i>Олег Чигер</i> . Концертно-виконавська діяльність Модеста Менцинського в контексті діалогу культур.....	248
<i>Василь Семкович</i> . Ідея «хорового інструментування» в творчості М.Леонтовича.....	253

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

<i>Михайло Станкевич</i> . Від теорії естетики до теорії мистецтва.....	260
<i>Анатолій Грицан</i> . Духовна майстерня Миколи Якимечка (до 50-річчя від дня народження митця).....	267
<i>Ірина Дундяк</i> . Особливості розвитку і відродження релігійної культури України на прикладі сучасного прочанства.....	272
<i>Олена Ярмчук</i> . Стильові риси та пластичні особливості національних шрифтових форм.....	277
<i>Інеса Палумбо Де Віво</i> . Особливості розвитку образотворчого мистецтва Прикарпаття кінця 1970-х–1980-х рр. на прикладі творчості М.Варенні-молодшого.....	287
<i>Наталія Михайлюк</i> . Чудотворна ікона Богородиці – Одігітрії Сасівського жіночого василіяньського монастиря.....	292
<i>Катерина Борцова</i> . Українська тематика в творчості С.Самокиша.....	298
<i>Катерина Гай</i> . Художні галереї у контексті арт-ринку України кінця XX – початку XXI ст. (на прикладі Львова, Києва та Одеси).....	303
<i>Ольга Мельник</i> . Солом'яні іграшки навчальних осередків галичан, бойків, волинян (кінця XX-го – початку XXI ст.).....	309
<i>Олександр Галета</i> . Скульптура в структурі малих архітектурних форм: класифікація та художні образи.....	315
<i>Володимир Шпільчак, Уляна Шпільчак</i> . Врахування художньої цінності історичного міського середовища в процесі його регенерації (на прикладі міст Західної України).....	320
<i>Надія Кукуруза</i> . Динаміка літературної композиції в сценічному мистецтві XX століття.....	323
<i>Тетяна Кротова</i> . Британський дендізм: атрибути унікального стилю.....	329
<i>Віталій Радзівеський</i> . Про культуру сучасних українських багатіїв.....	338
<i>Михайло Сидор</i> . Функціональна типологія галицьких придорожніх каплиць.....	344

<i>Наталія Чуприна. Основні концептуальні напрями розвитку модних інновацій.....</i>	349
<i>Наталія Дядюх-Богатько. Типологія і художні особливості зброї на Гуцульщині.....</i>	354
<i>Юлія Христюк. Модульне компонування для дитячого ігрового середовища.....</i>	359

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Петро Кузенко. Дивосвіт української кераміки.....</i>	364
<i>Микола Мушинка. Перша монографія про музичну культуру зарубіжного українства.....</i>	366
<i>Юрій Медведик. Двонарство України у дослідженні Б.Кіндратюка.....</i>	369
<i>Світлана Садовенко. Пісенна культура лемків України як предмет наукового дослідження.....</i>	376
<i>Віолетта Дутчак. Мистецькі перехрестя Йосипа Гошуляка.....</i>	379
<i>Ганна Карась. Визначна праця про Володимира Гнатюка через чверть століття – в Україні.....</i>	381
<i>Микола Давидов. Бандурне мистецтво української діаспори в історико-культурному перерізі.....</i>	382
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	385

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ И МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Яким Горак. Письма к Ярославу Ярославенко в деле собрания композиторского наследия Дениса Сичинского.....</i>	3
<i>Любовь Кияновская. Национально-духовные принципы творчества Виктора Каминского.....</i>	18
<i>Евгения Бондар. Генезис профессионального хорового исполнительства (II половины XVII – начала XX веков).....</i>	24
<i>Наталія Савицька. Несколько рефлексий по поводу феномена маргинальности.....</i>	29
<i>Оксана Гнатюшин. Украинская музыкология как система концептуальных идей.....</i>	34
<i>Тереса Мазена. Значение музыкальных сообществ в процессе активизации музыкальной жизни в Восточной Европе конца XVIII–XIX вв.....</i>	39
<i>Богдан Кіндратюк. Дзвонарская культура Украины.....</i>	46
<i>Ірина Зинків. Конструкция бандуры в украинской диаспоре.....</i>	52
<i>Анна Карась. Деятельность музыковеда Мирона Федорива на поле реформирования церковного пения в контексте декретов Второго Ватиканского Собора.....</i>	58
<i>Татьяна Слюсар. Особенности зарождения жанра камерно-инструментальной сонаты в украинской музыке и его раннеклассические образцы.....</i>	62
<i>Олег Рудницький. Индивидуальные параметры взаимодействия стилевых направлений первой половины XX в. и авторской интенции в отношении к развитию жанровых моделей миниатюры (на примере фортепианного творчества Николая Колессы).....</i>	67
<i>Ольга Коменда. Симфоническое творчество Александра Козаренко.....</i>	73
<i>Ярина Денисенко. Синтез фольклорных и академических традиций в гобойном исполнительстве балканских стран.....</i>	82
<i>Ольга Фабрика-Процька. Развитие субэтнических песенных традиций украинцев в современный период (на примере лемковского фольклора).....</i>	88
<i>Мария Качмар. Сравнительно-семиологичный анализ музыкального строения пятого ирмоса воскресного канона первого гласа.....</i>	92
<i>Елена Сычева. Фестиваль искусств как социокультурный феномен в современной Украине.....</i>	96
<i>Лидия Курбанова. Новаторские поиски Павла Маценко в институализации дирижерского образования в диаспоре (на примере деятельности Высших образовательных курсов Канады).....</i>	100
<i>Зоряна Юзюк. Украинские пианисты-педагоги В.Косенко и В.Барвинский основоположники национальной фортепианной музыки для детей.....</i>	105
<i>Сергей Маловичко. Проявления национального характера в духовной культуре этноса.....</i>	112
<i>Любомир Мартынив. Культурно-просветительская деятельность Романа Совяка.....</i>	117
<i>Тарас Кметюк. Фестиваль украинской культуры «Калина» в Сербии.....</i>	120
<i>Наталія Довгопол. Особенности праздничной культуры украинской элиты XVI–XVII вв: западноевропейские художественные влияния и восточные православные традиции.....</i>	125
<i>Наталія Юзюк. Когнитивный опыт как творческий фактор личностного акмеологического становления учителя музыкального искусства.....</i>	130
<i>Елена Дращниця. Концертное бюро Максимилиана Тюрка как организатор квартетных выступлений во Львове.....</i>	136
<i>Татьяна Слюсаренко. Становление и развитие класса бандуры в Харьковском национальном университете искусств имени И.П.Котляревского.....</i>	142
<i>Юлія Москвичева. Система и динамика функционирования современного художественного образования на Винничине.....</i>	148

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Остан Майчик.</i> Деятельность композиторов-практиков Галичины XIX – начала XX веков как фактор формирования украинского музыкально хорового профессионализма региона.....	157
<i>Мирослав Корчинский.</i> Техническое мастерство свирельщика как составляющая технологии исполнительства.....	163
<i>Виолетта Дутчак.</i> Исполнительские модели в аудиографии и видеографии бандуристов украинского зарубежья.....	166
<i>Андрей Душный.</i> «Львовские народно-инструментальные традиции» как фактор пропаганды музыкального искусства XXI века.....	173
<i>Юрий Гулянич.</i> Стилистика творчества и особенности музыкального высказывания композитора Богдана Котюка.....	177
<i>Петр Вакалюк.</i> Эстрадно джазовое направление в камерном творчестве для трубы.....	182
<i>Татьяна Молчанова.</i> Источниковедческая база изучения проблематики общего исполнительского процесса и искусства пианиста-концертмейстера.....	187
<i>Неля Пастеляк.</i> Индивидуальные ракурсы трактовки принципов поэдности в фортепианном творчестве Якова Степового.....	197
<i>Оксана Рапита.</i> Техническо-стилевые особенности фортепианного творчества Юрия Олийныка.....	201
<i>Мирослав Драган.</i> «Двенадцать полонезов для фортепиано» Ф.К.Моцарта в контексте фортепианного наследия композитора.....	206
<i>Елена Юрченко.</i> Достижения львовской пианистической школы в конкурсе имени Н.Лысенко.....	211
<i>Александра Качмар.</i> Фортепианная сюита М.Шуха «Первые шаги в контексте становления украинского педагогического репертуара.....	216
<i>Анастасия Пилатюк.</i> Эволюция европейского скрипичного исполнительства XVII–XVIII веков: тенденции и школы.....	220
<i>Назарий Пилатюк.</i> Соотношения «первичного текста – нового текста» в музыкальных переложениях.....	226
<i>Татьяна Жуковская.</i> Исполнительская культура в контексте творческого диалога: автор музыкального произведения – исполнитель.....	232
<i>Игорь Теуту.</i> Жанровая особенность исполнительских интерпретаций переложений для цимбал.....	237
<i>Светлана Вишневская.</i> Становление церковного пения в Украине (до XVIII в.).....	241
<i>Наталья Шевченко.</i> Аспект общего и специфического в технологии эстрадного вокального исполнительства.....	245
<i>Олег Чигер.</i> Концертно-исполнительская деятельность Модеста Менцинского в контексте диалога культур.....	248
<i>Василий Семкович.</i> Идея «хоровой инструментовки» в творчестве Н.Леонтовича.....	253

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

<i>Михаил Станкевич.</i> От теории эстетики к теории искусства.....	260
<i>Анатолий Грицан.</i> Духовная мастерская Николая Якимечко (к 50-летию дня рождения художника).....	267
<i>Ирина Дундяк.</i> Особенности развития и возрождения религиозной культуры Украины на примере современного прочанства.....	272
<i>Елена Яремчук.</i> Стилиевые черты и пластические особенности национальных шрифтовых форм.....	277
<i>Инеса Палумбо де Виво.</i> Особенности развития изобразительного искусства Прикарпатья конца 1970-х–1980-х гг. на примере творчества М.Варенни-младшего.....	287
<i>Наталья Михайлюк.</i> Чудотворная икона Богородицы – Одигитрии Сасивского женского василианского монастыря.....	292
<i>Екатерина Борцова.</i> Украинская тематика в творчестве С.Самокиша.....	298
<i>Екатерина Гай.</i> Художественные галереи в контексте арт-рынка Украины конца XX – начала XXI вв. (на примере Львова, Киева и Одессы).....	303

<i>Ольга Мельник.</i> Соломенные игрушки учебных сообществ галичан, бойков, волянян (конца XX – начала XXI вв.).....	309
<i>Александр Галета.</i> Скульптура в структуре малых архитектурных форм: классификация и художественные образы.....	315
<i>Владимир Шпильчак, Уляна Шпильчак.</i> Учет художественной ценности исторической городской среды в процессе его регенерации (на примере городов Западной Украины)....	320
<i>Надежда Кукуруза.</i> Динамика литературной композиции в сценическом искусстве XX века.....	323
<i>Татьяна Кротова.</i> Британский дендизм: атрибуты уникального стиля.....	329
<i>Виталий Радзиевский.</i> О культуре современных украинских богачей.....	338
<i>Михаил Сидор.</i> Функциональная типология галицких придорожных каплиц.....	344
<i>Наталья Чуприна.</i> Основные концептуальные направления развития модных инноваций.....	349
<i>Наталья Дядюх-Богатько.</i> Типология и художественные особенности оружия на Гуцульщине.....	354
<i>Юлия Христюк.</i> Модульная компоновка для детской игровой среды.....	359

РЕЦЕНЗИИ

<i>Петр Кузенко.</i> Чудомир украинской керамики.....	364
<i>Николай Мушинка.</i> Первая монография о музыкальной культуре зарубежного украинства.....	366
<i>Юрий Медведик.</i> Двонарство Украины в исследовании Б.Киндратюка.....	369
<i>Светлана Садовенко.</i> Песенная культура лемков Украины как предмет научного исследования.....	376
<i>Виолетта Дутчак.</i> Художественные перекрестки Иосифа Гошуляка.....	379
<i>Анна Карась.</i> Выдающийся труд о Владимире Гнатюке через четверть века – в Украине..	381
<i>Николай Давидов.</i> Бандурное искусство украинской диаспоры в историко-культурном разрезе.....	382

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	385
----------------------------------	-----

CONTENT

HISTORY OF UKRAINIAN AND WORLD MUSICAL CULTURE

<i>Yakym Horak</i> . Letters to Yaroslav Yaroslavenko concerning collection of Denys Sichynskyi's composer's heritage.....	3
<i>Ljubov Kyjanovska</i> . Nationally spiritual principles of Viktor Kaminsky's creation.....	18
<i>Eugeniya Bondar</i> . Genesis of professional choral performance.....	24
<i>Natalia Savytch 'ka</i> . Some reflections on the phenomenon of marginality.....	29
<i>Oksana Gnatyshyn</i> . Ukrainian musicology as a system of conceptual ideas.....	34
<i>Teresa Mazepa</i> . A value of musical societies in the process of activation of musical life in East Europe of end XVIII th and in XIX th century.....	39
<i>Bogdan Kindratyuk</i> . Art of Bell-Ringing in Ukraine.....	46
<i>Iryna Zinkiv</i> . A construction of Bandura in Ukrainian diaspora.....	52
<i>Ganna Karas'</i> . Myron Fedoriv's musicological activities in the field of reforming the church singing in the context of the decrees of the Second Vatican Council.....	58
<i>Tetyana Slyusar</i> . Features of birth of the genre of chamber-instrumental sonatas in Ukrainian music and its early-classic examples.....	62
<i>Oleg Rudnyckyy</i> . Individual parameters of the interaction of style directions in the first half of the twentieth century and author's intention according to the development of genres models of the miniature (on the example of Mykola Kolessa's creation).....	67
<i>Olga Komenda</i> . Symphonic creation of Olexandr Kozarenko.....	73
<i>Yaryna Denysenko</i> . Synthesis of folkloric and academical traditions in Balkan's oboe performance	82
<i>Olga Fabryka-Protc'ka</i> . Development of subethnic song traditions of Ukrainians at the current moment (on the example of lemko's folklore).....	88
<i>Marija Kachmar</i> . Comparative Semiological Analysis of Musical Structure of the Fifth Hirmos of the Canon in the First Mode.....	92
<i>Olena Sychova</i> . A festival of arts as sociocultural phenomenon in modern Ukraine.....	96
<i>Lidiya Kurbanova</i> . Innovative searches by Pavlo Matsenko in institutionalizing of conductor's education in diaspora : on the example of activity of Higher educational courses (Canada).....	100
<i>Zoriana Yuzyuk</i> . Ukrainian pianists-teachers V.Kosenko and V.Barvins'kyj – founders of national piano music for children.....	105
<i>Sergiy Malovichko</i> . Displays of national character in spiritual culture of the ethnos.....	112
<i>Lyubomyr Martyniv</i> . Cultural and educational activities of Roman Sovyak.....	117
<i>Taras Kmetiuk</i> . Ukrainian culture festival «Kalyna» in Serbia.....	120
<i>Natalia Dovgopol</i> . Features of Festive Culture of Ukrainian Nobles in XVI–XVIIth: western artistic influences and eastern orthodox traditions.....	125
<i>Natalia Yuzyuk</i> . Cognitive experience as creative factor of musical art teacher's personal acmeological formation.....	130
<i>Olena Drazhnytcya</i> . The Concert agency of Maximilian Turk as organizer of string quartets performances in Lviv.....	136
<i>Tetyana Slyusarenko</i> . Formation and development of bandura classes in the Kharkiv National Kotlyarevsky University of arts.....	142
<i>Julia Moskvichova</i> . The system and dynamics of functioning of modern artistic education on Vinnychyna.	148

PERFORMANCE MUSICOLOGY

<i>Ostap Maychuk</i> . Activity of composers-practitioners in Galicia of XIXth - early XXth century as a formation factor of Ukrainian choral and musical professionalism of region.....	157
<i>Myroslav Korchynskyy</i> . Technical skills of a sopilka player as a foundation in performing art....	163
<i>Violetta Dutchak</i> . Performance models of bandura-players in audio recordings and videotape	

recordings of Ukrainian diaspora.....	166
<i>Andrey Dushniy</i> . «Lviv instrumental traditions» as a factor of XXI century music art's propagation..	173
<i>Yuriy Guliyanych</i> . The stylistics of the creation and the peculiarities of music opinion of the composer Bohdan Kotiuk.....	177
<i>Petro Vakalyuk</i> . Pop-jazz direction in the chamber works for trumpet.....	182
<i>Tetyana Molchanova</i> . The Source base of the study of issues of joint performing process and art of piano accompanist (pianist-concertmaster).....	187
<i>Nelya Pastelyak</i> . Individual perspectives in treatment guidelines features of the poeimity in piano works of Yakiv Stepovyj.....	197
<i>Oksana Rapita</i> . Technical and stylistic features of Yuri Oliynyk's piano heritage.....	201
<i>Myroslav Dragan</i> . «Twelve Polonaises for Piano» by F. K. Mozart in the context of piano legacy of the composer.....	206
<i>Olena Yurchenko</i> . Advances of Lviv piano school in the Competition named after M.Lysenko..	211
<i>Alexandra Kachmar</i> . Piano suite by M.Shukh «First steps in the context of becoming of the Ukrainian repertoire».....	216
<i>Anastasiya Pylatyuk</i> . The Evolution of European violin performs of XVII–XVIIIth centuries: tendencies and schools.....	220
<i>Nazariy Pylatyuk</i> . Correlation of «primary text – new text» in musical translations.....	226
<i>Tetyana Zhukovs'ka</i> . Performing culture in the context of art-dialogue: the author of the musical composition and the performer.....	232
<i>Igor Teutu</i> . Genre peculiarities and executive skills of interpretation of translation of art works for dulcimer.....	237
<i>Svitlana Vyshnevs'ka</i> . The establishment of church singing in Ukraine (till XVIIIth century)...	241
<i>Natalia Shevchenko</i> . Aspect of general and specific in technology of pop vocal performance.....	245
<i>Oleg Chyger</i> . Concert-performing activity of Modest Mencynskyy in the context of cultures dialogue.....	248
<i>Vasyl' Semkovych</i> . An idea of «choral orchestration» in creation of M.Leontovych.....	253

THEORY AND HISTORY OF VISUAL ARTS

<i>Mychaylo Stankevych</i> . From the theory of aesthetics to the theory of art.....	260
<i>Anatoliy Grycan</i> . The Spiritual studio of Mykola Yakymchko (to 50-th anniversary of the artist).....	267
<i>Iryna Dundyak</i> . Features of development and revival of religious culture in Ukraine: modern pilgrimage.....	272
<i>Olena Yaremchuk</i> . Stylish lines and plastic features of national typing forms.....	277
<i>Inesa Palumbo de Vivo</i> . Features of Fine Arts Development in Carpathian in the end of 1970s–1980s on the example of M.Varenya Jr's creation.....	287
<i>Nataliya Mykhailuk</i> . The Miraculous icon of the Mother of God – Odyhitria from women monastery of the sisters of st. Basil the great (Basilian sisters) in Sasiv.....	292
<i>Kateryna Borcova</i> . The Ukrainian subject in creation of M.Samokish.....	298
<i>Kateryna Hay</i> . Art galleries in the context of the art market of Ukraine in late XX – early XXI centuries. (for example, Lviv, Kiev and Odessa).....	303
<i>Olga Mel'nyk</i> . Straw toys of learning communities of Galychany, Boyky, Volynyany (late XX – early XXI centuries)	309
<i>Alexander Galeta</i> . Sculpture in the structure of small architectural forms: features of classification and images.....	315
<i>Volodymyr Shpil'chak, Ulyana Shpil'chak</i> . Consideration of artistic value of historical city environment in the process of its regeneration (on the example of cities of Western Ukraine)	320
<i>Nadiya Kukuruzza</i> . Dynamics of literary composition in stage art of XX century.....	323
<i>Tetyana Krotova</i> . British dandyism: the attributes of a unique style.....	329
<i>Vitaliy Radzievskiy</i> . About the culture of leading Ukrainian richer.....	338
<i>Mykhaylo Sydor</i> . Functional typology of the Galician roadside chapel.....	344
<i>Natalia Chouprina</i> . Basic conceptual directions of development of fashionable innovations.....	349

<i>Natalija Djadjukh-Bogatko</i> . Typology and artistic features of weapons on Gucul Region.....	359
<i>Julia Khrystiuyk</i> . Module arrangement of child's playing environment.....	

REVIEWS

	364
<i>Petro Kuzenko</i> . Magic world of the Ukrainian ceramics.....	366
<i>Mykola Mushynka</i> . The first monograph about the musical culture of ukrainian foreign.....	369
<i>Yuriy Medvedyk</i> . Bell-ringing art of Ukraine in research of B.Kindratyuk.....	376
<i>Svitlana Sadovenko</i> . Song culture of Ukrainian lemky as article of scientific research.....	379
<i>Violetta Dutchak</i> . Artistic crossings of Josyp Goshulyak.....	
<i>Ganna Karas'</i> . Prominent labour about Volodymyr Gnatyuk through the fourth of age – in Ukraine.....	381
	382
<i>Mykola Davydov</i> . Bandura art of the Ukrainian diaspora in the historical and cultural context..	
	385
INFORMATION ABOUT AUTHORS	

ВИМОГИ

до подання статей у Віснику Прикарпатського університету

ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ім. В.СТЕФАНИКА
«МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»
(фахове видання, затверджене ВАК України від 14.04.2010 р. № 1-05/3)

1. Авторами статей можуть бути викладачі, аспіранти, докторанти вищих навчальних закладів, здобувачі наукового ступеня. Мова видання – українська. Обсяг статті – 7–12 сторінок тексту й 4–5 чорно-білих малюнків чи нотних зразків. Ім'я та прізвище автора подаються над заголовком статті справа.
2. Рукопис друкується в одному примірнику (папір А4, шрифт Times New Roman, висота шрифту 14 пунктів, інтервал 1,5; кількість рядків на сторінці 29–30, поля зліва, справа, зверху і знизу 2 см). Нотні зразки, графічні малюнки вміщуються в статті згідно з текстом, в електронному варіанті подаються додатково окремими малюнковими файлами.
3. Стаття повинна містити такі атрибути: на першій сторінці – індекс УДК (зліва), ім'я і прізвище автора (справа), назву статті (великими буквами) по центру, анотацію (3–4 речення) і ключові слова (5–6) українською мовою. Після списку джерел російською та англійською мовами (прописними буквами) : ім'я і прізвище автора, назву статті, анотацію і ключові слова. Зміст та структура статті мають відповідати вимогам ВАК України до фахових видань: постановка проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій за темою, актуальність, мета й завдання статті, виклад основного матеріалу, висновки.
4. Посилання на джерела подаються в тексті порядковою цифрою у квадратних дужках, наприклад [1, с.128]. Список використаної літератури подається в кінці статті в порядку посилань, які зроблено в тексті, або за алфавітом. Бібліографія подається згідно з новими вимогами оформлення (Бюлетень ВАК України № 3 за 2008 р.).
5. До рукопису додається на окремій сторінці авторська довідка – прізвище, ім'я та по батькові, адреса, e-mail, телефон. Викладачі без наукового ступеня з інших навчальних закладів обов'язково додають до рукопису статті рецензію кандидата чи доктора наук за спеціальністю, аспіранти – рецензію свого наукового керівника.
6. До роздрукованого примірника рукопису обов'язково додається електронний варіант (диск) із записом статті (розширення *doc* або *rtf*), графічних чи нотних додатків (розширення *tif* або *jpg*).
7. Оплата за друк статті авторам з інших навчальних закладів надсилається після прийняття статті до друку.
8. Питання, пов'язані з публікацією статей, вирішуються редколегією. Статті, оформлені згідно з вимогами, просимо подавати відповідальному секретареві редколегії вісника ДУТЧАК Віолетті Григорівні – професору, кандидатові мистецтвознавства, e-mail: visnyk-art.pu@ukr.net
9. Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34 А, Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, ауд. 405, р. т. 0342-52-34-29.

Наукове видання
ВІСНИК
Прикарпатського університету
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
Випуск 26–27
2012–2013
Видається з 1995 р.

Статті публікуються в авторській редакції

Підготовка до друку *Віолетта ДУТЧАК*
Дизайн обкладинки *Ірина ДУНДЯК*

На обкладинці:
ікона Богородиці Одигітрії з монастиря сестер Василіянок у с. Сасів
Золочівського району Львівської області
(до статті Н. Михайлюк);
композитор, лауреат Національної премії імені Т.Шевченка Віктор Камінський
(до статті Л. Кияновської).

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ № 435

Підп. до друку 01.12. 2013 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк. арк. 24,87. Тираж 100 пр.

Видавець
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22

Виготовлювач друкарня «Фоліант»
(ПП Віконська О.В.), м. Івано-Франківськ,
Вул. Старозамкова, 2, тел./факс
(0342) 50-21-65; (багатоканальний)
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ №24

